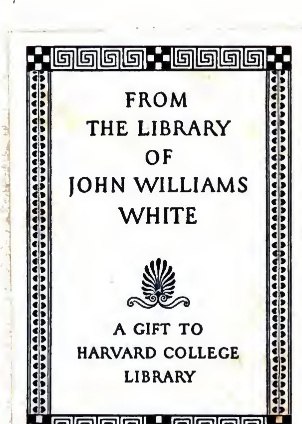
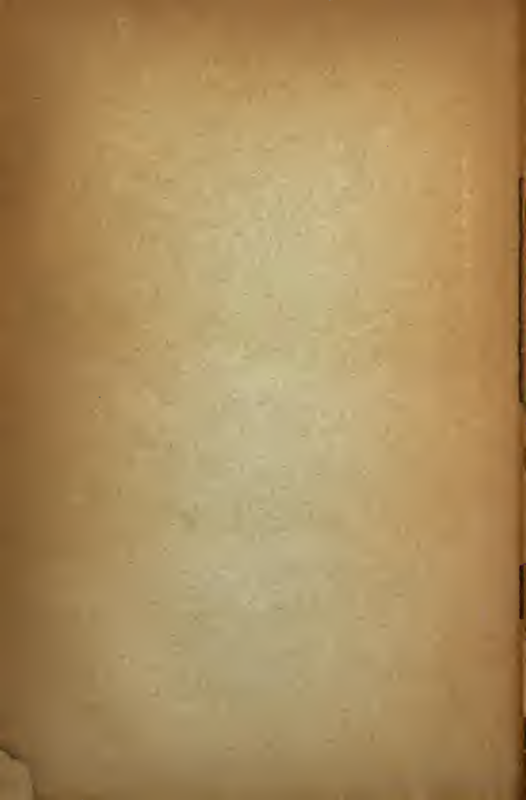



FROM
THE LIBRARY
OF
JOHN WILLIAMS
WHITE
A GIFT TO
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

John Williams White.



ÜBER DEN VORTRAG

DER

CHORISCHEN PARTIEEN

BEI

ARISTOPHANES

VON

CHRISTIAN MUFF.

HALLE,

VERLAG VON RICHARD MÜHLMANN.

1872.

Inhaltsverzeichniss.

Einleitung.

Wenn man die Frage aufwirft, wie die chorischen Partieen in den griechischen Dramen unter Koryphäus und Gesammtchor, resp. Halbchöre oder einzelne Choreuten zu vertheilen sind, so giebt das Alterthum darauf keine unmittelbare und befriedigende Antwort. Es werden wohl bisweilen einige Verse dem Koryphäus zugetheilt, andere wieder als Lieder des bald vereinigten, bald in zwei oder mehr Theile gespaltenen Chores bezeichnet; allein abgesehen davon, dass sich diese Angaben so selten finden und sich so sehr auf die einzelnen Fälle beschränken, dass für das Ganze der Frage sehr wenig dabei herauskommt, so haben sie auch meist nur auf solche Stellen Bezug, deren Beschaffenheit an und für sich klar war und keiner Erläuterung weiter bedurfte.

Was in dieser Hinsicht vom antiken Drama im Allgemeinen gesagt werden muss, gilt in ganz besonderem Grade von der alten oder Aristophaneischen Komödie. Es giebt nur wenig Stellen in der gelehrten Litteratur der Griechen, an denen von der Art des Vortrags und von dem Eigenthumsrecht, das der Chor oder der Koryphäus an irgend eine Chorstelle im Aristophanes haben könnte, besonders die Rede ist.

Was zunächst die Handschriften betrifft, so beschränken sie sich gewöhnlich darauf, allem, was dem Chor zugehört, den umfassenden Namen χορός vorzusetzen, nur hier und da machen sie von der engeren Bezeichnung ἡμιχόριον Gebrauch. Dieses befremdende Verfahren, dessen Grund man in der Unkenntniss der betreffenden Verhältnisse zu suchen hat, kann nicht immer, kann nicht in der Blüthezeit der komischen

Dichtung beobachtet worden sein. Ursprünglich hat es an genauen Bestimmungen auf diesem Gebiete sicherlich nicht gefehlt. Der Dichter resp. sein Stellvertreter, der den Chor einzuüben hatte, wird keinen Augenblick darüber im Unklaren gewesen sein, welche Rolle er jedem Betheiligten zuzuweisen hatte und in welcher Weise dieselbe durchzuführen war. Daran kann gar nicht gezweifelt werden.

Nun sollte man weiter meinen, um wiederholten Aufführungen, zumal in späteren Zeiten, keine Hindernisse in den Weg zu legen, und es möglich zu machen, dass sie ganz nach den Intentionen des Dichters stattfinden konnten, wäre es unerlässlich gewesen, dass derselbe die Rollenvertheilung und alles was damit zusammenhing, ein für allemal festsetzte und sich zu dem Ende gewisser leichtverständlicher Zeichen bediente. Ob es solche Zeichen gab oder ob sie fehlten, wissen wir nicht. Man könnte sich versucht fühlen, auf ihr Vorhandensein aus dem grossen Stillschweigen zu schliessen, das die Alexandriner und ihre Nachfolger über diese Punkte beobachten; denn wenn zu ihrer Zeit nicht noch alles geregelt und bestimmt abgegrenzt gewesen wäre, so sollte man erwarten, dass sie, die gelehrten Forscher, die den scenischen Dichtern der Griechen so vielseitige und umfassende Studien zugewandt haben, eine nähere Besprechung der chorischen Partieen rücksichtlich ihrer Vertheilung und ihres Vortrags nicht umgangen und eine definitive Lösung aller dieser Probleme versucht haben würden.

Nun wissen wir zwar von Untersuchungen, die mit den in Rede stehenden Fragen eng zusammenzuhängen und mit Nothwendigkeit auf sie hinzuweisen scheinen. Wir erinnern beispielshalber an die Kolometrie des Heliodor. [1]

---

1) Wenn wir gerade diese Schrift citiren, so geschieht das um des willen, weil auf Heliodor, den Verfasser einer weitschichtigen metrischen Litteratur unsere metrischen Aristophanes-Scholien zurückgehen, und weil gerade die Kolometrie in den letzten Jahren durch die trefflichen Untersuchungen von Thiemann und von Hense aus der Masse der übrigen Scholien ausgeschieden, durch zahlreiche Verbesserungen lesbar gemacht und in ihrem eigenthümlichen Werth erkannt und gewürdigt worden ist.

Gestützt auf Vorarbeiten der Alexandriner[1] hat dieser Grammatiker genau zu bestimmen gesucht, wann die Schauspieler und die Choreuten auf- und abtreten, in welcher Weise die carmina amoebaea unter den Chor und die Hypokriten zu vertheilen sind, welches Verhältniss die Glieder eines zusammengesetzten Chorliedes zu einander haben, wo im Melos, wo im Dialog Responsion eintritt, und anderes mehr; welcher Art aber der Vortrag einer chorischen Partie ist, ob der Koryphäus das Wort nimmt oder der Gesammtchor, und ob gesprochen oder gesungen, still gestanden oder getanzt wird, auf solche Fragen hat er sich entweder gar nicht oder doch nur vorübergehend und andeutungsweise eingelassen.

Um ferner anzuzeigen, wann die Personen kommen und gehen, wann eine Heterometrie stattfindet und eine Antistrophe ihren Anfang nimmt, für derartige Fälle hat er ganz bestimmte characteristische Zeichen; dagegen ist wieder von solchen *σημεῖα*, die dazu gedient haben könnten, die Eigenthümlichkeit des Vortrages chorischer Stellen zu markiren, auch keine Spur mehr zu finden.

Nun darf freilich nicht ausser Acht gelassen werden, dass der metrische Kommentar des Heliodor nur in ganz verstümmelter und zum grossen Theil entstellter Form auf uns gekommen ist, und dass er schon denen, welche die uns vorliegenden Scholien verfasst haben, nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt vorlag.[2] Immerhin aber sind die Fragmente noch erheblich genug, um zu der Annahme zu berechtigen, dass sich Heliodor und ebenso wahrscheinlich die Alexandriner auf eine methodische Untersuchung des in Rede stehenden Themas nicht eingelassen haben. Daher darf es nicht Wunder nehmen, wenn die Ausbeute, welche die Scholien für unsere Zwecke bieten, eine sehr geringe ist, und wenn die Angaben derselben ganz wie die in den codices von sehr ungleichem Werthe sind und alles systematischen Zusammenhanges entbehren.

Es möchte vielleicht räthlich erscheinen, gleich hier alle Bemerkungen der Alten, die auf unser Thema Bezug

1) Hense, Heliodor. Studien S. 86. 2) Vgl. Hense a. a. O. S. 14.

haben, zusammenzustellen und so einen Ueberblick zu geben über das was vorhanden ist. Dies Verfahren würde jedoch, wie uns bedünken will, wegen des Mangels an Zusammenhang unter den einzelnen Angaben zu keinem rechten Resultate führen, und so ziehen wir es vor, die Bemerkungen der Handschriften und der Scholien an der Stelle, auf die sie sich beziehen, anzuführen und zu verwerthen.

In der neuesten Zeit ist man von verschiedenen Seiten her an die Frage herangetreten. Es lag dem Kritiker ebensowohl wie dem Exegeten, dem Metriker wie dem Litterarhistoriker daran, über einen so interessanten Punkt, wie es das Auftreten und die Thätigkeit des komischen Chores ist, genügenden Aufschluss zu bekommen. So haben, um nur einige der bedeutendsten Forscher zu nennen, Kolster, Kock, Fritzsche, Beer, Enger, Richter und namentlich Westphal das in Rede stehende Thema wiederholt und zum Theil mit gutem Erfolge behandelt. Es könnte überflüssig, wenn nicht gewagt erscheinen, nach solchen Männern die Untersuchung wieder aufzunehmen. Bedenkt man jedoch, dass es immer nur einzelne Seiten der Frage sind, mit denen sich jene Gelehrten, je nachdem es die Gelegenheit mit sich brachte oder die Verfolgung eines näheren Zweckes es zuliess, befassten und dass, so viel sichere Resultate auch erzielt sein mögen, doch noch lange keine durchgängige Uebereinstimmung herrscht, ja dass viele Punkte jetzt streitiger sind als je und dass andere wieder noch gar keine Besprechung gefunden haben,[1] so wird man ein Unternehmen leicht gerechtfertigt finden, welches darauf gerichtet ist, das Thema im Zusam-

1) Ein Blick in die Ausgaben und Uebersetzungen des Aristophanes reicht hin, um die Gewissheit zu geben, dass eine Besprechung des chorischen Vortrags wirklich von Nöthen ist. Denn man weist entweder alles dem Chore im Allgemeinen zu, verzichtet also ganz auf eine von der Natur der Sache doch gebotene Vertheilung unter Chor und Koryphäus, oder aber — und das geschieht zumeist in den Uebersetzungen — man nimmt zwar eine chorische Rollenvertheilung vor, verfährt aber dabei so willkürlich und inconsequent, dass sich in vielen Fällen die Ansichten geradezu widersprechen und man völlig im Unklaren gelassen wird. Belege hierfür liessen sich zu hunderten anführen.

menhange zu betrachten, auf methodischem Wege allgemeingültige Gesichtspunkte zu gewinnen und schliesslich auf Grund der gewonnenen Resultate alles Chorische im Aristophanes Schritt für Schritt hinsichtlich seines Vortrages genauer zu characterisiren. Dass bei dem Mangel einer sicheren Ueberlieferung vieles problematisch bleiben wird und muss, liegt auf der Hand, und wir sind weit davon entfernt zu glauben, dass wir mit unseren Ansichten überall das Rechte getroffen hätten. Wenn es uns aber auch nur gelingen sollte, den richtigen Weg zum Ziele zu finden und die schwebenden Fragen ihrer endlichen Lösung einen Schritt näher zu bringen, so würden wir schon das als einen Gewinn zu betrachten haben.

I.

Bestimmungen, die sich aus dem Inhalt ergeben.

Die Natur des komischen Chores bringt es mit sich, dass in der Komödie der Unterschied zweier besonderer Bestandtheile in der Chormasse viel augenfälliger und durchgreifender ist als in der Tragödie. Denn der komische Chor hat das vor dem tragischen voraus, dass er nicht wie dieser fast nur das lyrische Element im Stücke repräsentirt, und sich im Grunde darauf beschränkt, den Fortschritt der Handlung mit Reflexionen zu begleiten, sondern dass er thätig in die Entwickelung der Dinge eingreift und mit den Schauspielern in den unmittelbarsten, lebendigsten Verkehr tritt. In Folge dieser Doppelnatur sieht sich der Chor bald genöthigt in Liedern seine Empfindungen auszudrücken, bald ist er veranlasst, mit Personen der Bühne dramatische Wechselrede zu unterhalten. Von vielen Stellen kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, welcher von beiden Klassen, ob der melischen oder der dialogischen sie zuzuweisen sind; von anderen aber ist es von vornherein unmöglich zu sagen, wohin sie gehören, und darum ist es nöthig, Gründe zu finden, die uns in den Stand setzen, eine Chorstelle entweder für gesungen oder für recitirt, d. h. für das Eigenthum des Chores oder des Koryphäus zu erklären. Dieselben sind im Allgemeinen zwiefacher Art; sie können aus dem Innern, aus dem Gedanken, der ausgesprochen wird, hergenommen sein, oder auf der äusseren Form, dem Ausdruck und dem Versmass beruhen.

In einer Poesie, wie die griechische es ist, in der sich Inhalt und Form fast immer decken und der Gedanke jedesmal den passenden Ausdruck und den entsprechenden Rhythmus erhält, kann es nicht anders sein, als dass, wo aus

dem Innern der Sache triftige Gründe für eine Ansicht hergenommen werden, dieselbe auch durch die Form bestätigt, wenigstens nicht widerlegt wird; aber es fällt doch immer ein Moment vor dem andern in die Augen, weil es deutlicher ausgeprägt ist, und so empfiehlt es sich, die Kriterien gesondert zu betrachten.

A. Aufgabe des Koryphäus.

Gehen wir zunächst vom Inhalt aus, der, wie uns scheint, in seiner Bedeutung für eine erschöpfende Behandlung des Themas bisher zu wenig gewürdigt worden ist, so sind einmal alle diejenigen Stellen dem Chorführer zuzuweisen und der Mehrzahl nach als gesprochen anzusehen, wo zwischen Personen, die auf der Bühne stehen, und dem Chore Gespräche stattfinden, die sich von müssigen Reflexionen und lyrischen Ergüssen fernhalten und in ganz prosaischer Weise nur darauf abzielen, die Handlung zu fördern und zur Erreichung eines bestimmten, praktischen Zieles zu dienen. Der Inhalt solcher Wechselreden ist sehr verschiedener Art. Bald wird über die Bedeutung, die ein Ereigniss hat, hin und hergestritten (Achar. 302 — 334, Vög. 369 — 385),[1] bald ein Irrthum bekämpft und der Bestrafung für würdig erklärt (Rit. 451 ff., Wesp. 453 ff.), bald zwischen Streitenden Friede gestiftet (Wol. 934 ff., Achar. 556 ff.), bald ein Bündniss geschlossen (Vög. 627. 628. 637. 638), bald ein Rath ertheilt (Wol. 794 ff., Rit. 337. 341), bald ein Plan geschmiedet (Rit. 467. 470, Vög. 808 ff.),[2] bald endlich — und die Fälle dieser Art sind kaum zu zählen — ergehen an einen Schauspieler Bitten und Aufforderungen, sein Werk zu beginnen und, worauf die Wünsche meist abzielen, im Interesse des Chores, d. h. der guten Sache zu reden und zu handeln (Wol. 358 ff., 476 ff., 959. 960. 1351

1) Die Citate erfolgen nach Bergks zweiter Ausgabe Lipsiae 1861.

2) Beer (die Schausp. b. Aristoph. S. 37): „Die Witzeleien des Peisthetairos und Euelpides über ihre Beflügelung unterbricht der *Chor*, oder vielmehr als Vertreter desselben der *Chorführer*, mit den Worten: ἄγε δή τί χρὴ δρᾶν;

—52, Wesp. 379—80. 546—47, Vög. 460. 461. 548. 549. 658—660, Lys. 484—85, Frö. 1004. 1005).

Wie aber den Schauspielern, so werden auch dem Chor selber wiederholt Befehle gegeben, etwas zu thun oder zu lassen, und auch hier ist es in den allermeisten Fällen kein anderer als der Koryphäus, aus dessen Munde die Aufforderungen kommen. Es ist zwar zuzugeben, dass sich auch die Choreuten gegenseitig ermuntern und ihren eigenen Muth mit dem der Anderen zugleich anzufachen suchen; dies geschieht dann aber innerhalb eines Chorgesanges und zwar in der Weise, dass der Character solcher Selbstermahnungen viel stürmischer, der Ton, in dem sie gehalten sind, viel schwungvoller und begeisterter als der ist, der in den Befehlen des Koryphäus herrscht. Die vielstimmigen Zurufe der Choreuten sind der Ausfluss einer bald mehr bald weniger exaltirten Stimmung und leidenschaftlich erregter Gefühle, denen die grosse Menge blindlings zu folgen pflegt; die Aufforderungen des Führers dagegen zeugen von Ueberlegung, verrathen Selbstbeherrschung und maassvolle Würde und sind durchweg der Lage der Dinge angemessen; man erkennt sie ohne Weiteres an der Klarheit, mit der sie die Dinge betrachten, und der Präcision, mit der sie sagen, was sie wollen.

Indem der Koryphäus also verfährt, kommt er genau der Pflicht nach, die ihm seine Stellung als Führer auferlegt. Seine, des Vorstehers Sache ist es, nicht die des vielköpfigen Chores, Pläne zu schmieden oder sie doch genau zu formuliren, Dispositionen zu treffen, auf Ruhe und Ordnung zu sehen und aller Ueberstürzung entgegenzuwirken, dem Chor seinen Platz anzuweisen und seine Aufmerksamkeit zu fesseln, sowie endlich die gewonnenen Resultate zu registriren und festzuhalten.

So erkennt man, um nur einige Beispiele anzuführen, Achar. 204—207. 219—222. 234—240 mit Leichtigkeit als die Worte des Führers, der mit den Seinen auf der Verfolgung des Feindes begriffen ist und ihnen unter lebhaften Zurufen auseinandersetzt, wie man am klügsten dabei vorfährt. Von den dazwischen stehenden und mehr der Betrach-

tung gewidmeten Versen des Chores heben sie sich deutlich als das Eigenthum des besonnenen und energischen Führers ab. Ein Gleiches gilt von Thesmophor. 655 — 658. Die Verse Wesp. 422 ff. enthalten ein Commando zum Angriff, wie es der Befehlshaber gibt. Ein andermal, Fried. 1311 — 15 wird dem Chore gerathen, in die Leckerbissen des Hochzeitsmahles einzufallen. Vög. 352 — 53 behält sich der Koryphäus als Oberstcommandirender die Führung des linken Flügels und des Centrums vor, während er an die Spitze des rechten Flügels einen Taxiarchen stellt, und in derselben Komödie 400 — 405 wird der Befehl gegeben, die Waffen niederzulegen und mit dem Feinde in Unterhandlungen zu treten. Ein förmlicher Angriffsplan wird entworfen Lys. 306 — 319, Thesmophor. 597 ff. Eile, Muth, Ausdauer und Vorsicht bei einem Unternehmen werden wiederholt vom Koryphäus als dem Anführer empfohlen Lys. 254 — 55. 266 — 70. 614 — 15. Ekkles. 30 f. 43 f.[1] 285 — 88. Thesmophor. 613 — 614. Eine rückgängige Bewegung des Chores, damit Platz geschafft werde, ordnet er Wesp. 1516 — 17 an. Thesmophor. 687 — 88 befiehlt er seinen Leuten die Untersuchung einzustellen, weil kein Verräther mehr zu finden sei. Als Hierophant[2] gekleidet lässt er Frö. 354 — 371 an alle Uneingeweihten und alle Feinde des Vaterlandes den Befehl ergehen, sich zu entfernen, um nicht durch ihre Gegenwart die heilige Feier zu stören; zum Gebet ermuntert er seine Genossen Fried. 973, und wie ein Herold gebietet er Schweigen und sucht er die Aufmerksamkeit des Chores zu fesseln Achar. 238 — 240. Thesmophor. 381 — 82. 571 — 73.

Wie die Verse Frö. 354 — 371 dem Kor. zu geben sind, weil nur er vernünftigerweise die Rolle des Hierophanten übernehmen kann,[3] so ist auch nicht daran zu zweifeln, dass

---

1) Beer a. a. O. S. 104 bemerkt hierzu sehr treffend: „Was nun weiter die *γυνὴ ᾱ* betrifft, so halte ich sie für die *Chorführerin; denn für diese schickt sich vor Allen die Anrede an die sie begleitenden Choreuten.*“

2) Vgl. Schol. zu V. 354: *ἰστέον δὲ ὅτι καὶ διὰ τοὺς ἐν Ἅιδου μύστας φαίνεται λέγειν, ἀλλὰ τῇ ἀληθείᾳ διὰ τοὺς ἐν Ἐλευσῖνι.*

3) Vergl. die specielle Betrachtung am Ende.

die ἀνάπαιστοι der Parabasis dem Koryphäus gehören, weil hier der Dichter mit seinen persönlichen Anliegen sich direct und unmittelbar an das Publicum wendet und also nur durch ein Individuum passend vertreten wird. Die beiden andern Stücke in der ersten Hälfte der Parabasis sind gleichfalls aus inneren Gründen dem Koryphäus zu überlassen. Denn das πνῖγος schliesst sich seinem Inhalte nach zu eng an die ἀνάπαιστοι an, als dass bei ihm an eine andere Behandlung gedacht werden könnte; das κομμάτιον aber enthält Abschiedsworte an die Schauspieler, welche die Bühne verlassen und Aufforderungen an den Chor, wie wir sie aus dem Munde des Koryphäus theils schon gehört haben, theils noch hören werden.

Denn es gibt der Kennzeichen noch mehr, die uns in den Stand setzen, auf den Koryphäus als die vortragende Person zu schliessen.

Es kann offenbar Niemand anders als der Koryphäus sein, dem die Aufgabe zufällt, einen ankommenden Schauspieler zu signalisiren, ihn zu begrüssen, seine Absicht zu erforschen und auf seine Fragen ihm Antwort zu geben. Wir citiren von den vielen Stellen dieser Art Achar. 1069—70. Rit. 611—14. 1254—56. Wesp. 1297—98. Lys. 706—07. 1072—75. Thesm. 582—83. 1218. Ekkles. 1127. Plut. 631—32. 962—63. Es sind diese Anmeldungen, Fragen und Antworten so durchaus nüchtern und prosaisch, dass es absurd wäre, sie dem Chor, der nur den Gesang und keine einfache Recitation kennt, geben zu wollen. Oder ist dem anders? Sollte es doch der Fall sein, dass auch der Chor spräche, nicht bloss sänge? Gewiss nicht. Dass eine Schaar von 24 Männern auch nur Worte, geschweige denn ganze Verse zusammen ausgesprochen, vielstimmig und plappernd recitirt haben sollte, ist ein ganz unerträglicher Gedanke. Ein solcher Vortrag würde unbedingt abstossend auf die Zuhörer gewirkt haben.

Weiter hört man die Stimme des Koryphäus heraus, so oft eine poetisch gehaltene Aufforderung des Chores, die sich in allerlei Exclamationen, Lobsprüchen und Verwünschungen gefällt, mag sie nun an ihn selbst oder an einen Schauspieler

gerichtet sein, durch eine kurzgefasste, schlichte, präcise Ermahnung wieder aufgenommen und gleichsam recapitulirt wird. Man vergleiche nur Stellen wie Achar. 364—65. Rit. 761—62. 841—42. Wesp. 648—49. Thesmoph. 531—32 mit den voraufgehenden Versen, und man wird nicht anstehen zu sagen, dass hier eine poetische Aeusserung von einer prosaischen, ein Gesang des Chores von einer Bemerkung des Koryphäus begleitet wird.

Ein Einzelner, und das ist der Koryphäus, redet sicher auch dann, wenn ein Erlebniss berichtet wird, das nur ein Einzelner gehabt hat. Rit. 319—321 erzählt der Sprechende von sich, dass ihm neulich der Lederhändler Kleon schlechte Sohlen von gefallenem Vieh verkauft habe, so dass er, kaum in Pergasä angekommen, schon in seinen Schuhen geschwommen sei. Dies Unglück war doch sicher nur einem Individuum widerfahren, konnte also nur von einem solchen, nicht vom Gesammtchor berichtet werden.[1] In derselben Komödie V. 1255 richtet der Chor (*Χορός*) an den neuen Emporkömmling Allantopoles die Bitte, ihn zu seinem Privatsecretair zu ernennen:

καὶ σ' αἰτῶ βραχύ
ὅπως ἔσομαί σοι Φανὸς ὑπογραφεὺς δικῶν.

Kann das ein Anderer als der einzelne Koryphäus gesagt haben? Würde nicht im Munde des Gesammtchors eine solche Zumuthung lächerlich klingen?

Endlich ist jede Stelle dem Koryphäus zu überweisen, die sich dadurch als Nichtlied zu erkennen giebt, dass sie erst den Beginn eines Liedes in Aussicht stellt. Wesp. 258 ff. kann der Chor nicht begreifen, wo Philokleon so lange bleibt. Hat er doch sonst nicht auf sich warten lassen, wenn es galt zur Sitzung zu eilen und reiche Beute zu erjagen. Weil er nun weiss, dass derselbe ein grosser Freund von Musik ist, beschliesst er sich vor seinem Hause aufzustellen und

1) So urtheilt auch Beer, indem er a. a. O. S. 25 schreibt: „Es sind Worte des *Chorführers* der Ritter, der aber hier nicht im Namen dieser, sondern wie häufiger, mit besonderer Rücksicht auf sich selbst spricht."

ein Lied anzustimmen, in der Ueberzeugung, dass er dann bald genug erscheinen wird. Das *μέλος*, das 272 in Aussicht gestellt wird, folgt 273 ff. Es ist also keine Frage, die dem Chorgesang vorausgehende Partie gehört dem Koryphäus. Ist dem aber so, dann weiss man auch, unter wen man die Verse des Wechselgesangs 248 ff. — denn dass ein Gesang vorliegt, beweist der durchaus melische Vers — zu vertheilen hat. Die Gleichheit des Metrums nämlich, durch welche dieses Amoebaeum mit der folgenden Monodie, V. 258 ff., verbunden ist, berechtigt zu der Annahme, dass das Amoebaeum ein monodisches ist, also vom Chorführer und einem Knaben, nicht vom ganzen Chore und den 4 oder 6 Knaben, die da sind, gesungen wird.

In dieselbe Kategorie gehören die Verse Wesp. 863—867. Auch hier wird ein Lied erst verheissen:

καὶ μὴν ἡμεῖς ἐπὶ ταῖς σπονδαῖς
καὶ ταῖς εὐχαῖς
φήμην ἀγαθὴν λέξομεν ὑμῖν,

das dann V. 869—873 = 885—890 in der That gesungen wird, nachdem zuvor von Bdelykleon V. 868 noch heiliges Schweigen geboten ist.[1]

Vögel 1743—1747 findet sich ein kurzes anapästisches System, in welchem der Sprechende oder Singende — diese Frage soll uns später beschäftigen — seine hohe Freude über den eben vernommenen Gesang des Chores ausspricht und ihn auffordert, in einem neuen Liede den Blitz und den Donner des gewaltigen Zeus zu besingen. Diesem Verlangen wird in dem daktylischen Chorliede, das sich anschliesst, entsprochen. Kann der Chor selber dieses anerkennende Urtheil über seine Leistung gefällt und das Thema zum neuen Melos gegeben haben? Niemand wird das behaupten wollen. Es wäre nur denkbar, dass Peisthetairos die Worte gesprochen hätte, da er auf der Bühne steht und den Gesang

1) Dindorf hat in seiner Leipziger Ausgabe auch diesen Vers noch dem Chore zugetheilt, und das hat in sofern viel für sich, als der Koryphäus — denn nur dieser kommt dabei in Betracht — auch sonst nicht selten Schweigen gebietet, wie wir S. 9 bereits gesehen haben.

mit anhört.[1] Auch ist die Ueberlieferung für ihn; ja einer der Interpreten bei Invernizius bemerkt zu der Stelle: „Perperam olim existimavi verba seqq. ἄγε — esse semichoro tribuenda. Pisthetaerus, qui una cum Basilea curru per nubes devehitur, debebat ad Iovis laudes chorum cohortari ne spectatores iis, quae adversus deorum patrem dixerat, nimis offenderentur, quod recte Wieland. monuit.“ Allein für Peisthetaeros, der im Sinnestaumel befangen ist und dessen Gedanken auf nichts anderes als auf die materiellen Freuden des Hochzeitsfestes gerichtet sind, wie das die V. 1686 ff. und 1755 ff. zur Genüge bekunden, sind die Verse viel zu edel und zu erhaben. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als nach dem Vorgange von Bergk den Koryphäus wieder in seine Rechte einzusetzen oder mit Kock eine derartige Theilung vorzunehmen, dass Peisthetairos nur 1743 und einen Dimeter von 1744 erhält, um darin seine Anerkennung über die Loyalität seiner Unterthanen auszusprechen, und dass die andern Verse dem Koryphäus zufallen.

Aus demselben Liedercomplexe kommt noch eine zweite Stelle in Betracht, auf die bereits Kock zu 1743 hingewiesen hat. Er bemerkt nämlich, die Verse 1720—1730 habe wohl der Chorführer, das Brautlied der Chor vorgetragen. Doch in dieser Fassung ist die Ansicht nicht zu billigen. Die V. 1720—1725 müssen auf alle Fälle dem Chor gelassen werden, weil so leidenschaftliche Ausbrüche von Freude und so bunt wechselnde lyrische Maasse, wie sie sich hier finden, mit dem sonstigen ruhigen Auftreten des Koryphäus nicht stimmen wollen. Dagegen passt sich für ihn das anapästische System 1726--1730, in welchem die directe Aufforderung zum Gesange enthalten ist:

ἀλλ' ὑμεναίοις
καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ᾠδαῖς
αὐτὸν καὶ τὴν Βασίλειαν.

1) V. 1706 ff. meldet zwar ein Bote erst seine bevorstehende Ankunft, dass er aber gleich darauf eingetroffen ist, bezeugen die an ihn und die *Βασίλεια* gerichteten Verse des Chores 1724—25:

ὦ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας, τοῦ κάλλους.
ὦ μακαριστὸν σὺ γάμον τῇδε πόλει γήμας.

Bedürfte unser Satz noch einer Bestätigung, er würde sie Frö. 382 ff. finden. Ein anapästisches Chorlied ist voraufgegangen, ein jambisches folgt nach, und dies rhythmisch ganz anders gestaltete Lied verdanken wir der Aufforderung, die in den Worten enthalten ist:

ἄγε νυν ἑτέραν ὕμνων ἰδέαν τὴν καρποφόρον βασίλειαν
Δήμητρα θεὰν ἐπικοσμοῦντες ζαθέοις μολπαῖς κελαδεῖτε.

Es ist der Koryphäus, der hier bestimmend eingreift, wie er es auch ist, der V. 394—96 den Jakchos in einem Liede zu feiern befiehlt, indem er sagt:

νῦν καὶ τὸν ὡραῖον θεὸν παρακαλεῖτε δεῦρο
ᾠδαῖσι, τὸν ξυνέμπορον τῆσδε τῆς χορείας.

Zuletzt wollen wir noch als auf ein besonders instructives Beispiel auf die Stelle Ekkles. 1151 ff. aufmerksam machen. Der Koryphäus — denn nur dieser führt die dialogische Unterhaltung — fordert den *Δεσπότης* auf die Bühne zu verlassen und verspricht ihm, während er herabsteigt, ihm ein *μέλος μελλοδειπνικόν* zu singen. Wie Inhalt und Metrum beweisen, folgt das versprochene Lied erst V. 1163 ff., ein Lied, das vom ganzen Chore gesungen wird. Demnach ist das System trochäischer Tetrameter, das zwischen dem Versprechen und der Erfüllung mitten inne steht, V. 1155—1162, eine noch vom Koryphäus vorgetragene Partie, eine noch im letzten Augenblick angebrachte captatio benevolentiae des Dichters an das Publicum und speciell an die Preisrichter, ein schon in den einleitenden Worten *σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι* angekündigter Excurs.

B. Functionen des Gesammtchors.

Wir haben oben gesehen, dass der komische Chor eine doppelte Function zu verrichten hat, die des Schauspielers, der auf dem Wege der prosaischen Rede oder des monodischen Gesanges den Verkehr mit der Bühne unterhält und sich demgemäss mehr auf dem realen Boden praktischer Interessen bewegt, und die des Sängers, der in seinen mannigfachen Liedern die Welt der Gefühle zur Geltung bringt und so dem dramatischen Elemente das lyrische zugesellt. Dies

ist das Werk des Gesammtchors. Ihm, dem Repräsentanten des Publicums im Stücke, kommt es zu, den bunten Wechsel der Empfindungen, welche durch den Gang der Ereignisse hervorgerufen werden oder der freischaffenden, spielenden Laune der Dichterphantasie ihren Ursprung verdanken, in Worte zu fassen und durch Mimik und Orchestik zu illustriren.

Es ist freilich unmöglich, den Begriff dieser Chorlyrik festzustellen, ohne dabei auf die metrische Form als eins der wesentlichsten Merkmale Rücksicht zu nehmen; in vielen Fällen aber genügt schon ein Blick auf den Inhalt, um die Art des Vortrags bestimmen zu können.

Es gehören zuvörderst alle die Aeusserungen dem Chore, die nicht schlicht und sachlich gehalten sind, sondern, indem sie weiter ausholen und sich ausführlicher über ein Thema verbreiten, den Erwartungen, Befürchtungen und Hoffnungen, die ihn bewegen, tiefempfundene, schwungvolle Worte leihen. Auch der Koryphäus äussert sich wiederholt zur Sache. Aber während er sie immer geschäftsmässig behandelt und mit klarem Verstande seine Dispositionen trifft, geberdet sich der Chor wie einer, der leicht in Ecstase versetzt wird und alles eher besitzt als Ruhe und Besonnenheit. Einige Beispiele mögen das Gesagte erklären. Achar. 204 — 207. 219 — 222. 234 — 236 wiesen wir oben dem Koryphäus zu aus dem Grunde, weil in diesen Versen die energische Aufforderung zu rascher Verfolgung enthalten ist. Wie sehr stechen davon die V. 208 — 218 und 223 — 233 ab. Hier hören wir nichts als Klagen über das mühselige Alter und die Abnahme der Kräfte, nichts als Ausbrüche des Unwillens und heftige Drohungen. Darum, meinen wir, ist die Stelle dem Gesammtchor zu überlassen. Wer trüge ferner Bedenken, Achar. 280 — 283 wegen des zweimaligen, so significant gestellten *οὗτος*, des viermal wiederholten *βάλλε*, des anklingenden *παῖε πᾶς*, des nachdrücklichen *οὐ βαλεῖς*, *οὐ βαλεῖς* für ein vom Gesammtchor stürmisch vorgetragenes kleines Lied zu erklären, selbst wenn vom Uebergang aus dem trochäischen in den cretischen Rhythmus noch abgesehen wird?

Etwas Aehnliches gilt von den V. 285—301. Auch ohne dass man das Metrum berücksichtigt, kann man aus dem blossen Inhalte schliessen, dass sie dem vereinigten Chore gehören. Denn es spricht aus ihnen eine Aufregung, eine Unruhe, eine aller Selbstbeherrschung baare Erbitterung, wie sie nur der leidenschaftlichen Menge, nicht aber dem besonnenen Individuum, als welches wir den Koryphäus kennen, eigen zu sein pflegt. Uebrigens hat man es auch hier sehr bequem, sich von dem Vorhandensein und dem Ineinandergreifen zweier gesonderter Elemente im Chor augenscheinlich zu überzeugen. Denn man nehme nur die beiden folgenden Verse 302—303 hinzu, und man muss bekennen, dass an beiden Stellen derselbe Gedanke, aber in sehr verschiedener Form, das eine Mal mehr lyrisch-breit vom Chore, das andere Mal mehr dramatisch-bündig vom Koryphäus geäussert wird. Lehrreich ist in dieser Hinsicht auch die Stelle Wol. 949—960. Der Chor fordert die beiden Logoi auf, den Kampf zu beginnen, kann es sich aber nicht versagen, noch einmal auf die Gefährlichkeit desselben hinzuweisen. Wie ganz anders benimmt sich der Koryphäus! Als ob er den müssigen Betrachtungen seiner Choreuten ein Ende machen wollte, fährt er V. 959 mit einem schneidigen *ἀλλὰ* dazwischen und ersucht mit klaren bestimmten Worten den *Δίκαιος λόγος* den Streit zu beginnen.

Nach dem allen lässt sich mit Leichtigkeit bestimmen, wie man an Stellen wie Wol. 1345 ff. 1391 ff. Lys. 256 ff. 271 ff. 286 ff. 296 ff. die Rollen zu vertheilen hat. Wesp. 417 ff. und 422 ff. sind wieder höchst characteristisch. Der Chor hat soeben die Gewaltthat, die Philokleon erleidet, von ihm selbst erfahren, und wie anders stellen sich nun die Choreuten dazu, wie anders der Koryphäus. Jene schreien wild durcheinander in voller Entrüstung:

ταῦτα δῆτ' οὐ δεινὰ καὶ τυραννίς ἐστιν ἐμφανής;
ὦ πόλις καὶ Θεώρου θεοσεχθρία,
κεἴ τις ἄλλος προέστηκεν ὑμῶν κόλαξ,

dieser aber rückt dem Bdelykleon zu Leibe, indem er den Seinen zuruft:

ἀλλ' ἅπας ἐπίστρεφε
δεῦρο κἀξείρας τὸ κέντρον εἶτ' ἐπ' αὐτὸν ἵεσο,
ξυσταλείς, εὔτακτος, ὀργῆς καὶ μένους ἐμπλήμενος,
ὡς ἂν εὖ εἰδῇ τὸ λοιπὸν σμῆνος οἷον ὤργισεν.

Noch mehr Beweiskraft hat eine Stelle in den Vögeln, V. 328 ff. Der Chor hält den Epops für einen Verräther und stellt uns die Grösse des Verbrechens, das derselbe begangen haben soll, mit aller Deutlichkeit vor Augen. Was thut dagegen der Koryphäus? Mit seinem gegensätzlichen ἀλλὰ macht er dem geschwätzigen Räsonnement ein Ende und erklärt, die Abrechnung mit dem Wiedehopf könne auf eine gelegenere Zeit verschoben werden, jetzt gelte es die beiden Alten für ihre Verwegenheit zu bestrafen.

Lässt sich sonach, wie wir glauben, mit Recht behaupten, dass durch den Chor das leicht erregbare, mitfühlende Herz, durch den Koryphäus aber der klare, nüchterne Verstand repräsentirt wird, so ist es klar, wem man die lauten Ausbrüche der Ueberraschung, des Schmerzes, der Freude zuzuschreiben hat. Sie gehören, wie das auch vom Metrum durchweg bestätigt wird, dem vereinigten Chore. Die Parodos der Vögel bietet sprechende Belege hierfür. Es ist der Chor, der in den köstlichen onomatopoietischen Versen 310 und 315, in dem ποποποποποποποποῦ μ' ἄρ' ὃς ἐκάλεσε und dem τιτιτιτιτιτιτιτιτίνα λόγον den höchsten Grad von ungeduldiger Neugierde verräth; es ist derselbe Chor, der mit den contrahirten Anapästen: ποῦ; πᾶ; πῶς φῄς; in Staunen und Entsetzen verfällt, und es ist wieder kein Anderer und kann kein Anderer sein als der vereinigte Chor, der 328 ff. seiner Wuth und Entrüstung in einer anschaulichen Schilderung des Verraths in fliegenden Rhythmen Luft macht:

ἔα ἔα
προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν u. s. w.

Verwunderung und Erstaunen äussert der Chor ferner Thesmophor. 520 ff. und 699 ff.; hohe Erwartung und gespannte Neugierde giebt er Frö. 814 ff. und 1251 ff. zu erkennen; Rit. 616 ff. (νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσίν ἐστιν ἐπολολύξαι) vermag er seine Freude nicht mehr zu bemeistern; Plutus 637 und 639 bricht er in lauten Jubel aus.

Mit der Betrachtung dieser Thätigkeit des Chores sind wir bereits bei der eigentlichen Melik angekommen, von der es kaum nöthig ist zu sagen, dass sie den speciellen Wirkungskreis des Chores bildet. Wir beschränken nns hier darauf, kurz anzugeben, was uns von Seiten des Inhalts berechtigt, den Charakter eines Liedes zu bestimmen.

Wenn der Chor die Götter preist, ihre Namen verherrlicht, sie um Hülfe und Errettung anfleht und ihnen für ihre Segnungen Dank sagt, haben wir dann nicht Hymnen und hymnenartige Lieder vor uns, deren Gesang, soll er anders wahrhaft feierlich sein und seines Eindrucks nicht verfehlen, vom Gesammtchor vorgetragen werden muss? Es gehören aber hierher Wesp. 868 ff., Fried. 385 ff., 512 ff., 978 ff., Lysistr. 273 ff., 1247 ff., 1279 ff., 1296 ff., Thesmoph. 111 ff., 116 ff., 123 ff., 312 ff., 969 ff., 1136 ff., Frö. 209 ff., 225 ff., 324 ff., 384 ff., 397 ff., 875 ff., 1528 ff., Vögel 851 ff. und namentlich viele Oden und Antoden aus den Parabasen, wie Achar. 665 ff., Rit. 551 ff., Wol. 563 ff., Vögel 737 ff. u. a.

Melische Behandlung von Seiten des Gesammtchors haben ferner alle die Strophen erfahren, die den Ruhm des Vaterlandes besingen und seine Geschicke mit Theilnahme betrachten, z. B. Wol. 299 ff., Thesmoph. 352 ff., Ekkles. 300 ff.; sodann die Kriegs- und Friedenslieder: Achar. 971 ff., Fried. 346 ff., 582 ff., 943 ff.; die Jubelverse und Klagegesänge: Plutus 637 ff., Rit. 617 ff., Wesp. 230 ff., Lys. 256 ff., 476 ff.; die Lieder, in denen einzelne Personen glücklich gepriesen oder verspottet werden: Wesp. 1450 ff., Fried. 909 ff., 1035 ff., Vögel 539 ff., 1318 ff., 1720 ff., Thesm. 434 ff., 459 ff., Frö. 228 ff., 455 ff., Ekkles. 514 ff., Rit. 836 ff., Achar. 836 ff., Fried. 950 ff., Vögel 1470 ff., 1552 ff., 1694 ff., Lys. 781 ff., 805 ff., Ode und Antode in der zweiten Parabase der Ritter und in der ersten der Frösche; endlich, um diese Klasse noch anzuführen, die Gesänge mit gnomischem, sententiösem Grundton: Wesp. 725 ff., 1460 ff., Vögel 451 ff., Frösche 534 ff., 1100 ff., 1370 ff., 1482 ff. ff.

II.

Parodie und Nachahmung.

Die Möglichkeit, festzustellen, ob eine lyrische Partie monodisch oder chorisch ist, bietet sich auch dann, wenn man die Natur des Vorbildes kennt, wonach die Stelle gearbeitet ist. Die Dichter der alten Komödie und Aristophanes nicht am wenigsten haben bekanntlich von der Parodie einen ausgedehnten Gebrauch gemacht. Um vom Epos zu geschweigen, das eine zu fernliegende Culturstufe behandelt und auch die Dinge zu wahr und naturgetreu darstellt, als dass es der parodirenden Dichterlaune viel Angriffspunkte bieten könnte, waren vor allem die Dramen und lyrischen Gedichte für die Parodie der Komödie eine unerschöpfliche Fundgrube. In der Nachahmung resp. Verspottung des hohlen Pathos, der sentimentalen Klage, des pomphaften Ausdrucks und sonstiger Verirrungen des poetischen Geschmacks entwickelt Aristophanes eine staunenswerthe Virtuosität. Lässt sich nun der Nachweis führen, wie das in vielen Fällen möglich ist, dass das parodirte Original das Gesangstück eines dramatischen oder lyrischen Chores war, so müssen wir, um der Parodie nicht die Spitze abzubrechen und ihr alle komische Kraft zu nehmen, den Gesang wieder dem vielstimmigen Chore geben. Es würde das z. B. von der Ode und Antode in den Wolken gelten. Denn hier haben wir Hymnen, in denen die Machtattribute der Götter, eine Blüthenlese aus den lyrischen Partieen des Pindar, Timotheus, Aeschylus, Euripides u. A. bis zur Karikatur gehäuft sind, wodurch nichts anderes bezweckt wird, als eine Persiflage einer Klasse von Hymnendichtern, „die ihre Lieder aus Lappen der alten Meister zusammensetzten."

Die hieratische Nomenpoesie ist durch die Parodos der Wolken in trefflicher Nachahmung vertreten, da hier nicht nur die daktylischen Rhythmen ganz in der Weise der Nomendichter behandelt sind, sondern auch die Phraseologie der-

selhen getreulich copirt ist, heides zu dem Zwecke, „den Gegensatz der windigen Gottheiten, denen das Lied geweiht ist, nur um so schärfer hervortreten zu lassen.“

Die Ode in der zweiten Parabase der Ritter ist einem pindarischen Prosodion nachgebildet; *τοῦτο ἀρχὴ προσοδίου Πινδάρου*, sagt der Scholiast, und er führt den Wortlaut der Stelle an;[1] wüssten wir also über die Natur und den Vortrag dieser Stelle nicht sonst schon Bescheid, dieser Umstand würde zu einer richtigen Ansicht darüber verhelfen.

Zu der dorischen Strophe Fried. 775 ff. nennt der Scholiast den Stesichorus als Vorbild. *Σφόδρα δὲ γλαφυρὸν εἴρηται*, schreibt er, *καὶ ἔστι Στεσιχόρειος.*

Ganz besonders oft aber und am gewöhnlichsten in den Oden der Parahasen ist der hyporchematische Stil nachgeahmt. Selhstverständlich zeigt sich das am deutlichsten im Metrum, weshalb wir erst an einer späteren Stelle eingehender davon handeln können; aber auch im Ton, in den Anfangsworten, Ausdrücken und Wendungen gieht sich die Nachahmung kund, so z. B. Fried. 775: *Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους*, Lysistr. 1279: *πρόσαγε χορὸν*, und namentlich in Ode und Antode der Vögel 737 ff., „wo die dem Hyporchema eigenthümliche Mimesis auf den höchsten Grad, bis zur Nachahmung der Vogelstimmen gesteigert ist.“

Als Parodieen oder doch der jedesmaligen Situation angepasste Uehertragungen einer Archilochischen Chorstelle geben sich die Schlussverse in den Achar. (1228 ff.) und Vögeln (1764 ff.) durch die Worte *τήνελλα καλλίνικος* ohne Weiteres zu erkennen. Sie sind einem Hymnus entnommen, den Archilochus auf den Herakles dichtete[2] und in dem er das Wort *τήνελλα* zuerst aufbrachte, um den Ton der Flöte nachzuahmen. Der Scholiast zu Vögel 1764 bemerkt darüher: *τὸ τήνελλα μίμησίς ἐστι φωνῆς κρούματος αὐλοῦ*[3] *ποιᾶς ἀπὸ τοῦ ἐφυμνίου οὗ εἶπεν Ἀρχίλοχος εἰς τὸν Ἡρακλέα μετὰ τὸν ἆθλον Αὐγέου „τήνελλα ὦ καλλίνικε, χαῖρε*

1) Vergl. Bergk Poet. Lyr. Gr. 1[3] S. 309.

2) Vergl. Bergk a. a. O. Archil. Fragm. 119.

3) In dem Scholion zu Achar. 1228 heisst es: *τήνελλα: Μίμημα ἐπιφθέγματος αὐλοῦ τὸ τήνελλα.*

ἄναξ Ἡράκλεες, αὐτός τε κἰόλαος, αἰχμητὰ δύω.“ δοκεῖ δὲ πρῶτος Ἀρχίλοχος νικήσας ἐν Πάρῳ τὸν Δήμητρος ὕμνον ἑαυτῷ τοῦτον ἐπιπεφωνηκέναι.

Man könnte indess Bedenken tragen, aus dem Vorkommen jenes Ausdrucks gleich auf melischen Vortrag des Chores zu schliessen, da sich dasselbe *τήνελλα* Ritter 276 an einer Stelle findet, die zunächst durchaus nicht den Eindruck einer melischen Partie macht. Einmal aber ist zu bemerken, dass in der Stelle der Ritter das Siegeslied nicht schon gesungen wird wie in der Exodos der vorgenannten Stücke, sondern erst angekündigt und selbst erst unter einer Bedingung, der des Sieges nämlich, in Aussicht gestellt wird, wie die Worte deutlich besagen:

ἀλλ' ἐὰν μὲν τόνδε νικᾷς τῇ βοῇ, τήνελλος εἶ·
ἢν δ' ἀναιδείᾳ παρέλθῃ σ', ἡμέτερος ὁ πυραμοῦς.

Sodann aber wird sich später herausstellen, dass der Parodos der Ritter doch der melische Vortrag zuzusprechen ist.

Gute Dienste leistet der obige Gesichtspunkt namentlich Wespen 312 ff. Hier kann es nämlich fraglich erscheinen, ob alle Knaben und der Gesammtchor, oder nur ein Knabe und der Koryphäus im Wechselgesange sich unterhalten. Wir werden später noch andere Gründe kennen lernen, die uns nöthigen, dem ganzen Chor und der Gesammtheit der Knaben das Lied zu geben; von wesentlicher Bedeutung aber ist auch die Angabe des Scholiasten, dass in der Euripideischen Stelle, nach der die unsere zum Theil gebildet ist, eine Mehrzahl von Knaben gesungen hat. Derselbe schreibt zu V. 313: *ὁ λόγος ἐκ Θησέως Εὐριπίδου· ἐκεῖ γὰρ ταῦτα λέγουσιν οἱ ταττόμενοι παῖδες εἰς βορὰν τῷ Μινοταύρῳ.*

III.

Das Moment der Orchesis.

Ein neues Hilfsmittel, das Eigenthum des Chores von dem des Koryphäus zu scheiden, ist der Tanz. Tanz und Gesang sind bei den Griechen fast immer verbunden. Wo

gesungen wird, wird meist auch getanzt und wo man tanzt, da pflegt auch der Gesang nicht zu fehlen. Nur treten Tanz und Gesang nicht immer in dasselbe Verhältniss zu einander; denn bald ist der Tanz das untergeordnete, bald mehr das herrschende Moment. Je nachdem nun das eine oder das andere der Fall ist, entstehen verschiedene Tanzweisen, von denen, soweit sie bei Aristophanes vorkommen, an einer späteren Stelle gehandelt werden soll. Fürs Erste kommt es nur darauf an, aus der Verbindung des Tanzes mit einer Chorstelle auf deren melischen Vortrag durch den Gesammtchor zu schliessen. Denn den Koryphäus kann man solche Lieder nicht singen und mit Tanz begleiten lassen. Mit dem Ernst und der Würde seiner Stellung verträgt sich das nicht. Auch würde ein Solotanz nicht im Entferntesten so hohes Interesse geboten haben, wie ein Tanz des Gesammtchores mit der Fülle seiner Stellungen, Bewegungen, Gesten und Gebärden; endlich spricht die Tradition für den Vortrag des Gesammtchors.

Wir haben bereits oben einer Klasse von Tanzliedern bei Aristophanes Erwähnung gethan, von denen sich nachweisen lässt, dass sie auf bestimmte Vorbilder zurückgehen und gleich wie diese dem vereinigten Chore zu überweisen sind. Jetzt reden wir von solchen, die durch die Natur ihres Inhalts und die vielen Anspielungen auf alles, was zur Orchestik gehört, sowohl ihren Character wie die Art ihres Vortrags offenbaren.

Es verdienen in dieser Hinsicht vor allem die Schlussgesänge der Lysistrate genannt zu werden. Man höre nur, wie die Lacedämonier sowohl als die Athener, nachdem die Aussöhnung mit den Weibern stattgefunden hat, in enthusiastischen Jubel ausbrechen, z. B. 1291 ff.

ἀλαλαλαὶ ἰὴ παιών·
αἴρεσθ' ἄνω, ἰαί,
ὡς ἐπὶ νίκῃ, ἰαί.
εὐοῖ εὐοῖ, εὐαῖ εὐαῖ,

wie sie zu Genossen ihrer Freude die Götter herbeirufen, die reigenliebende Artemis und den mänadenumschwärmten

Dionysos (V. 1278 ff.); man höre weiter, wie Lysistrate sie auffordert, zu Ehren der Götter zu tanzen, V. 1276:

κἀτ' ἐπ' ἀγαθαῖς συμφοραῖς
ὀρχησάμενοι θεοῖσιν εὐλαβούμεθα etc.

und wie sie sich selbst dazu ermuntern und anfeuern, V. 1291: αἴρεσθ' ἄνω, V. 1303 ff.:

εἶα μάλ' ἔμβη,
ὦ εἶα κοῦφα πάλλων,
ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες,
τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι,
καὶ ποδῶν κτύπος,

V. 1316 ff.:

ἀλλ' ἄγε κόμαν παραμπύκιδδε χερὶ ποδοῖν τε πάδη
ᾇ τις ἔλαφος· κρότον δ' ἀμᾶ ποίη χορωφελήταν.
καὶ τὰν σιὰν δ'αὖ τὰν κρατίσταν Χαλκίοικον ὕμνει
τὰν πάμμαχον * * * *

und man wird einräumen, dass hier ein echtes Hyporchema vorliegt, ein mit lebhafter Mimik verbundenes Tanzlied, das zu seinem Vortrage unbedingt die Kräfte des Gesammtchors in Anspruch nahm.

Weiter muss Thesmoph. 953 ff. als ein solches bezeichnet werden. Nachdem die Chorführerin zu einem Tanze aufgefordert hat, wie er an den heiligen Festen der eleusinischen Gottheiten herkömmlich ist, (vgl. 947:
ἄγε νυν ἡμεῖς παίσωμεν ἅπερ νόμος ἐνθάδε ταῖσι γυναιξίν, ὅταν ὄργια σεμνὰ θεαῖν ἱεραῖς ὥραις ἀνέχωμεν, ἅπερ καὶ Παύσων σέβεται u. s. w.)
beginnt der Chor diesen Tanz, indem er dazu unter anderem singt V. 953 ff.:

ὅρμα, χώρει
κοῦφα ποσίν, ἄγ', ἐς κύκλον,
χειρὶ σύναπτε χεῖρα,
ῥυθμὸν χορείας ὕπαγε πᾶσα· βαῖνε
καρπαλίμοιν ποδοῖν,

und 966 ff.:

ἀλλὰ χρὴ
ὥσπερ ἔργον αὖ τι καινόν
πρῶτον εὐκύκλου χορείας εὐφυᾶ στῆσαι βάσιν,

und 973:

> Ἥραν δὲ τὴν τελείαν
> μέλψωμεν ὥσπερ εἰκός,
> ἣ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει τε καὶ
> κλῇδας γάμου φυλάττει,

und endlich V. 985 ff.:

> ἀλλ' εἶ' ἐπ' ἄλλ' ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί,
> τόρευε πᾶσαν ᾠδήν u. s. w.

In diesem ganzen Liede ist fast von nichts weiter als von Tanz und Gesang die Rede, und namentlich geschieht des Reigentanzes in so bezeichnender Weise Erwähnung, dass man sagen kann, es wird hier förmlich mit dem Finger auf die Darstellung durch eine Mehrzahl von Personen hingewiesen.

Das Lied Ekkles. 1167 ff. ist gleichfalls hierherzuziehen, wiewohl das von vielen ernstlich bestritten wird. Es verlohnt der Mühe, einen Augenblick bei der Betrachtung desselben zu verweilen, weil sich hier so klar wie nicht leicht anderswo herausstellt, wie nöthig es ist, nicht bloss auf das Metrum, sondern auch auf den Inhalt und den Wortlaut einer Chorstelle zu sehen, um den Character derselben genau zu bestimmen. Auf Grund des Metrums nämlich haben viele Gelehrte, unter ihnen Bergk und Meineke[1] die Verse 1163—1179 dem Koryphäus gegeben, so dass sie für eine daktylische Monodie gelten müssten. Es hat diese Ansicht insofern auch etwas für sich, als die Stelle, wie Westphal Metr. II[2] p. 383 ausführt, ihrem metrischen Bau nach mit daktylischen Partieen wie Oed. Col. 229 ff. verglichen werden kann. Dazu kommt vielleicht die Erwägung, es möchte eine zu grosse Zumuthung an den Gesammtchor sein, das Ungeheuer des nahezu achtzigsilbigen Wortes ohne Anstoss und zur Zufriedenheit des Publicums herzusingen, und der Im-

1) B. schreibt in der praefatio: etenim sic statuendum est inde a. v. 1163 usque ad v. 1179 *coryphaeum* chori canere, tum versus extremos 1180—1182 universum canere chorum; und in der adnotatio critica von M. heisst es zu V. 1176: Ἡμιχόριον ... delevit J. H. Vossius, qui inde ab 1163 coryphaeum, postremos autem quattuor versus universum chorum canere primus intellexit.

perativ αἴρεσθ' ἄνω, ἰαί, ἰαί, an den sich der Adhortativ δειπνήσομεν unmittelbar anschliesst, nehme sich im Munde des Führers besser aus als im Munde des Chors. Aber trotzdem ist jene Annahme zu verwerfen, und zwar aus dem Grunde, weil die Worte des Chores V. 1165—66:

Κρητικῶς οὖν τὼ πόδε
καὶ σὺ κίνει

auf welche der δεσπότης erwiedert τοῦτο δρῶ, auf das Unzweideutigste darthun, das der Chor tanzt und mit ihm der δεσπότης, was auch durch V. 1166:

καὶ τάσδε λαγαράς . . .
τοῖν σκελίσκοιν τὸν ῥυθμόν,

so verdorben dieser Vers auch sein mag, von Neuem bestätigt wird.

Dass man ein Recht dazu hat, aus dem Κρητικῶς κινεῖν auf ein Hyporchema zu schliessen, hat Westphal II[2] p. 384 überzeugend nachgewiesen. Er erinnert einmal daran, dass es bei Athenaeus 5, 181 b heisst: τοῖς μὲν οὖν Κρησὶν ἥ τε ὄρχησις ἐπιχώριος . . . ὅθεν καὶ κρητικὰ καλοῦσι τὰ ὑπορχήματα, und dann macht er darauf aufmerksam, dass der Gebrauch daktylischer Maasse im Hyporchem durch Pollux bezeugt wird, welcher 4, 82 schreibt: ἔνιοι δὲ καὶ ἐμβατηρίους αὐλοὺς ὠνόμασαν τοὺς ἐπὶ τοῖς προσοδίοις, καὶ δακτυλικοὺς τοὺς ἐπὶ τοῖς ὑπορχήμασιν· οἱ δὲ ταῦτα οὐκ αὐλῶν ἀλλὰ μελῶν εἶναι εἴδη λέγουσιν. — Man hat also mit Westphal ein daktylisches Hyporchem anzunehmen, das vom ganzen Chor gesungen und getanzt wird, und es ist das jenes μέλος μελλοδειπνικόν, das der Koryphäus V. 1153 in Aussicht stellte. Aus dem Umstande, dass dort der Singular gebraucht ist (ἐγὼ ἐπᾴσομαι) etwa schliessen zu wollen, dass der Koryphäus das Gedicht gesungen haben müsse, wäre durchaus verkehrt, da, wie wir später sehen werden, der Koryphäus sehr oft im Singular und in der ersten Person spricht, auch wenn er den Gesammtchor, nicht sich allein meint.

Im Bisherigen sind fast nur solche Beispiele citirt worden, welche der Klasse der Hyporcheme angehören; es gibt aber ausserdem der Tanzlieder im Aristophanes noch gar viele, die sich durch ihre blosse Fassung ohne Weiteres als

Eigenthum des ganzen Chores zu erkennen geben und somit geeignet sind, der im Obigen aufgestellten Regel zum Belege zu dienen.

Als Trygaios in der Parodos des Friedens vergeblich bemüht gewesen ist, den Chor zu bestimmen, weniger laut seine Freude zu äussern, damit der gefürchtete *Πόλεμος* nicht aufgeweckt werde, muss er zu seinem Schrecken gewahren, dass die Landleute, die ihrer Freude nicht Herr werden können, auch noch anfangen zu tanzen. Wenn er da in die Worte ausbricht:

τί τὸ κακόν; τί πάσχετ', ὦνδρες; μηδαμῶς, πρὸς τῶν θεῶν,
πρᾶγμα κάλλιστον διαφθείρητε διὰ τὰ σχήματα,

und der Chor ihm erwiedert:

ἀλλ' ἔγωγ' οὐ σχηματίζειν βούλομ', ἀλλ' ὑφ' ἡδονῆς
οὐκ ἐμοῦ κινοῦντος αὐτὼ τὼ σκέλη χορεύετον,

und namentlich, wenn es V. 329—330 heisst:

ΤΡΥ. τοῦτό νυν, καὶ μηκέτ' ἄλλο μηδὲν ὀρχήσεσθ' ἔτι.
ΧΟΡ. οὐκ ἂν ὀρχησαίμεθ', εἴπερ ὠφελήσαιμέν τί σε,

so erhellt daraus zur Evidenz, dass nicht etwa der Koryphäus, auf den der öftere Gebrauch des Singulars in der Anrede zu verweisen scheinen könnte, sondern der Gesammtchor hier in Thätigkeit ist. Oder hat nicht Trygaios, wenn eine Schaar von 24 Männern mit ihrem Geschrei die Luft erfüllt und unter ihren Füssen den Boden erzittern lässt, ganz andern Grund, Befürchtungen zu hegen, als wenn nur ein Individuum, der Koryphäus, in der angegebenen Weise seinen Empfindungen Luft machte?

Doch es würde uns hier zu weit führen, wollten wir auch nur die bemerkenswerthesten Fälle dieser Art zusammenstellen. Nur ein Beispiel sei noch angeführt, damit auch der eigentliche Tanz der Komödie, der Kordax, nicht unvertreten bleibe.

Achar. 341 ff. lesen wir:

ΔΙΚ. τοὺς λίθους νῦν μοι χαμᾶζε πρῶτον ἐξεράσατε.
ΧΟΡ. οὑτοιί σοι χαμαί, καὶ σὺ κατάθου πάλιν τὸ ξίφος.
ΔΙΚ. ἀλλ' ὅπως μὴ 'ν τοῖς τρίβωσιν ἐγκάθηνταί που λίθοι.

ΧΟΡ. ἐκσέσεισται χαμᾶζ'· οὐχ ὁρᾷς σειόμενον;
ἀλλὰ μή μοι πρόφασιν, ἀλλὰ κατάθου τὸ βέλος.
ὡς ὅδε γε σειστὸς ἅμα τῇ στροφῇ γίγνεται.

Aus der Versicherung des Chores, dass er seine Mäntel ausgeschüttelt und sich umgedreht und hin- und herbewegt habe, um keinen Stein zurückzubehalten, ergibt sich die unzweifelhafte Thatsache, dass alle Choreuten zusammen einen Tanz aufgeführt haben; und dass dieser Tanz der komische κόρδαξ gewesen sei, behauptet der Scholiast, indem er schreibt: χορεύουσιν ἅμα καὶ κόρδακα ἐνδείκνυνται. τὸ λεγόμενον οὕτως ἐπὶ τῆς κωμικῆς ὀρχήσεως.

IV.

Characteristische Bezeichnungen.

Als oben von dem Schlussgesange der Ekklesiazusen die Rede war, sahen wir unter anderm auch, dass derselbe ausdrücklich als ein μέλος (μελλοδειπνικόν) bezeichnet wurde, und dieser Umstand gibt uns Veranlassung, von einem neuen Kennzeichen des melischen Characters einer Chorstelle zu reden, dem nämlich, dass derselbe deutlich als solcher bezeichnet wird. Wo dies aber der Fall ist, da haben wir auch einen Gesang des Chors, wenn nicht besondere Gründe dagegen sprechen. Denn der Chor ist es, der des Gesanges waltet, wie der Koryphäus der dialogischen Rede.

In der Parodos der Wespen lässt Philokleon ganz gegen seine Gewohnheit sehr lange auf sich warten. Da schlägt der Koryphäus vor, ein Lied anzustimmen und ihn durch die Klänge desselben herauszulocken. Er sagt V. 270 ff.:

ἀλλά μοι δοκεῖ στάντας ἐνθάδ', ὦνδρες,
ᾄ δ ο ν τ α ς αὐτὸν ἐκκαλεῖν, ἤν τί πως ἀκούσας
τοὐμοῦ μ έ λ ο υ ς ὑφ' ἡδονῆς ἐρπύσῃ θύραζε.

Am Schluss der Acharner ruft Dikaiopolis dem Chore zu V. 1231:

ἕπεσθέ νυν ᾄ δ ο ν τ ε ς ὦ τήνελλα καλλίνικος,

und der Chor erwiedert:

ἀλλ' ἑψόμεσθα σὴν χάριν
τήνελλα καλλίνικον ᾄ-
δοντες σὲ καὶ τὸν ἀσκόν.

Die Schlussverse der Vögel werden sogar dreimal als Gesang bezeichnet. Zuerst lässt der Ἄγγελος, der die Nachricht von dem bevorstehenden Einzuge des Peisthetairos gebracht hat und ihn schon kommen sieht, folgende Aufforderung an den Chor ergehen V. 1718:

ἀλλὰ χρὴ θεᾶς
Μούσης ἀνοίγειν ἱερὸν εὔφημον στόμα.

Dann lässt sich der Koryphäus, der ein Hochzeitslied zu hören wünscht, V. 1728 ff. dahin aus:

ἀλλ' ὑμεναίοις
καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ᾠδαῖς
αὐτὸν καὶ τὴν Βασίλειαν.

Endlich äussert derselbe seine Befriedigung in folgenden Worten V. 1742 ff.:

ἐχάρην ὕμνοις, ἐχάρην ᾠδαῖς·
ἄγαμαι δὲ λόγων u. s. w.

Als Lied und zwar als Freudenlied wird auch Ritter 616 ff. bezeichnet, da es 615 heisst:

νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσίν ἐστιν ἐπολολύξαι.

Die Chorpartie Lysistr. 1043 ff. giebt sich als ein μέλος zu erkennen, das vom männlichen und weiblichen Chore, die sich bisher feindlich gegenüberstanden, nun aber zur alten Freundschaft zurückgekehrt sind, gemeinsam vorgetragen wird; denn in dem darauf bezüglichen Vorschlage der Chorführerin heisst es:

ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα.

Mit dieser Stelle hat V. 416 in den Fröschen grosse Aehnlichkeit, da hier auch ein aus verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetzter Chor zu sich selber sagt:

βούλεσθε δῆτα κοινῇ
σκώψωμεν Ἀρχέδημον;

Zu dem mystischen Chorliede: Ἴακχ', ὦ Ἴακχε bemerkt Xanthias: ᾄδουσιν. Vögel 895 sagt der Chor:

εἶτ' αὖθις αὖ τᾶρα σοι
δεῖ με δεύτερον μέλος χέρ-
νιβι θεοσεβὲς
ὅσιον ἐπιβοᾶν . . .

und gibt damit sowohl diese Antistrophe als die Strophe 851 ff. als μέλη, als Lieder mit melischem Vortrage zu erkennen. Ganz ebenso verhält es sich, damit auch einmal ein ausserchorischer Fall citirt werde, mit einer Aeusserung des Peisthetairos. Er sagt vom Epops 225: οὔποψ μελῳδεῖν αὖ παρασκευάζεται, und damit stellt er sowohl für das vorhergehende wie für das folgende Lied rein melischen Vortrag fest.

Um schliesslich noch ein besonders anschauliches Beispiel anzuführen, so werden die daktylischen Hexameter am Schlusse der Frösche als Lied des Gesammtchors durch die Worte des Pluto bezeichnet, womit er zum Gesange auffordert:

φαίνετε τοίνυν ὑμεῖς τούτῳ
λαμπάδας ἱεράς, χἄμα προπέμπετε
τοῖσιν τούτου τοῦτον μέλεσιν
καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες.

V.

Person und Numerus.

Was mancher im Bisherigen vermisst haben wird, ist eine genauere Berücksichtigung der Person und des Numerus in den Reden resp. Gesängen des Chores, da man von vorn herein geneigt sein möchte anzunehmen, es werde anders der Chor, anders der Koryphäus von sich gesprochen haben und es könne aus der Verschiedenheit der Subjecte, der Anreden und Personenbezeichnungen auf das jedesmal vortragende Glied des Chores mit Sicherheit geschlossen werden. Allein diese Voraussetzung ist irrig. In der Wahl und im Gebrauche des Numerus ist weder der Chor noch der Koryphäus im Geringsten bedenklich; sie sprechen von sich und

von einander ohne irgend einen greifbaren Unterschied in der Einzahl und in der Mehrzahl, in der ersten und in der zweiten Person. Zum Belege hierfür mögen einige Beispiele folgen. Der Koryphäus wendet den Singular an, während er von sich redet: Achar. 206: *ἀλλά μοι μηνύσατε*, 312: *εἶτ' ἐγώ σου φείσομαι;* 324: *ἐξολοίμην, ἢν ἀκούσω*, Vögel 337: *δοκεῖ μοι* u. s. w.; den Plural braucht er, bisweilen abwechselnd mit dem Singular, weil er sich mit den übrigen Choreuten eins weiss: Achar. 312: *ταῦτα δὴ τολμᾷς λέγειν ἐμφανῶς ἤδη πρὸς ἡμᾶς; (εἶτ' ἐγώ σου φείσομαι;)* 323: *οὐκ ἀκουσόμεσθα δῆτα.* (324: *ἐξολοίμην, ἢν ἀκούσω*). Wolken 1458: *ἡμεῖς ποιοῦμεν ταῦθ' ἑκάστοθ'*, Rit. 611: *παρέσχες ἡμῖν φροντίδα*, Vögel 381: *ὡς ἡμῖν δοκεῖ.* Wie von sich so braucht der Koryphäus auch vom Chor den Singular, indem er jeden Einzelnen anredet: Wesp. 230: *χώρει, πρόβαιν' ἐῤῥωμένως*, Achar. 204: *τῇδε πᾶς ἕπου, δίωκε*, 319: *εἰπέ μοι, τί φειδόμεσθα τῶν λίθων, ὦ δημόται;* Frieden 508: *ἄγ' ὦνδρες*, 510: *πᾶς ἀνὴρ προθυμοῦ.* Für gewöhnlich bedient er sich aber des Plurals und zwar bald der ersten bald der zweiten Person: Achar. 206: *ἀλλά μοι μηνύσατε*, 238: *ἠκούσατ' ἄνδρες*, Achar. 627: *ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν*, Wol. 427: *λέγε νυν ἡμῖν.*

In ganz gleicher Weise setzt der Chor, wenn er seiner selbst Erwähnung thut, je nach Belieben oder nach Bedürfniss des Verses die Einzahl oder die Mehrzahl. Jenes geschieht unter anderm: Achar. 210: *οἴμοι τάλας τῶν ἐτῶν τῶν ἐμῶν*, 215: *ἠκολούθουν Φαΰλλῳ τρέχων*, 296 sagt Dikaiopolis zu den Choreuten: *μηδαμῶς, πρὶν ἄν γ' ἀκούσητ'. ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὠγαθοί* und 299 antworten sie: *οὐκ ἀνασχήσομαι· μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον*, 361: *πάνυ γὰρ ἔμεγε πόθος ὅτι φρονεῖς ἔχει*, 675 (in der Ode der Parabase): *ἐλθέ ... ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην*, Rit. 329: *ὥστε με χαίρειν*, Vögel 334: *παρέβαλέ τ' ἐμὲ παρὰ γένος ἀνόσιον*, Wol. 461: *τὸν πάντα χρόνον μετ' ἐμοῦ .. διάξεις*, Plutus 639: *ἀναβοάσομαι τὸν εὔπαιδα*, Frösche 340: *ἔγειρε* [1] u. s. w.

1) Welcker las statt *ἔγειρε* — *ἐγείρου* und bemerkte dazu: „Das erste Wort sagt der Chor zu sich im Singular, wie er sich bei den Tragikern und bei Aristophanes so oft anredet."

Der Plural aber ist angewandt: Frieden 582: *ὡς ἀσμένοισιν* (sc. *ἡμῖν*) *ἦλθες, ὦ φιλτάτη* (gleich darauf heisst es: *σῷ γὰρ ἐδάμην πόθῳ*), Vögel 328: *προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν* (in demselben Chorliede: *ἐμοὶ πολέμιον ἐτράφη*), Lys. 1043: *οὐ παρασκευαζόμεσθα* (einige Verse später: *καὶ δελφάκιον ἦν τί μοι*). In einem Athem werden Singular und Plural gebraucht: Thesmoph. 526: *οὐκ ἂν ᾠόμην ἐν ἡμῖν* u. s. w.

Ganz dasselbe Verfahren finden wir auch bei den Halbchören beobachtet. Lys. 358 sagt die Chorführerin des weiblichen Halbchors:

θώμεσθα δὴ τὰς κάλπιδας χἠμεῖς χαμᾶζ', ὅπως ἄν,
ἢν προσφέρῃ τὴν χεῖρά τις, μὴ τοῦτό μ' ἐμποδίζῃ,

und 962 singt der Halbchor der Greise: *κἄγωγ' οἰκτείρω σ', αἰαῖ.*

Wie steht es denn, könnte man fragen, mit der Anrede der Schauspieler an den Chor? Lässt sich daraus für unsere Untersuchung kein Resultat gewinnen? Auch darauf muss mit Nein geantwortet werden. Die Personen der Bühne wenden sich in der Regel, auch wenn sie in einer Unterredung mit dem Koryphäus allein begriffen sind, mit dem Plural an den Gesammtchor, für den ja eigentlich der Koryphäus nur das Wort führt, so z. B. Wesp. 385: *δράσω τοίνυν ὑμῖν πίσυνος*, Wolk. 1462: *ὤμοι, πονηρά γ', ὦ Νεφέλαι*, Vögel 372: *καὶ διδάξοντές τι δεῦρ' ἥκουσιν ὑμᾶς χρήσιμον*, Wesp. 348: *ζητεῖθ' ὑμεῖς* u. s. w.; hier und da aber bedienen sie sich auch des Singulars, wie Achar. 366: *ἰδοὺ θέασαι*, Vögel 366: *εἰπέ μοι τί μέλλετ'*, Lys. 717: *τί ζῇν ἀϋτεῖς;* und doch ist auch an diesen Stellen, mit Ausnahme etwa der letzten, die Rede an den Gesammtchor gerichtet.[1]

Man sieht, Person und Numerus sind für unsere Zwecke eben nicht zu gebrauchen. Wenn also Philokleon Wespen 336 dem Chore zuruft: *ἀλλὰ μὴ βοᾶτε* und *ἄλλ' ὕφεσθε τοῦ τόνου*, sowie 415: *ἀλλὰ μὴ κεκράγατε*, so schliessen wir auf

---

1) In der Tragödie ist es nicht anders. Oed. Col. 174 sagt Oedipus zum Chor:

ὦ ξεῖνοι, μὴ δῆτ' ἀδικηθῶ
σοὶ πιστεύσας καὶ μεταναστάς.

Auch 207 ff. 242 ff. u. a. wechselt der Numerus.



ein vorausgehendes Lied des Gesammtchors nicht sowohl aus der zweiten Person Pluralis, sondern daraus, dass ein Einzelner mit seinem Gesange den schlafenden Bdelykleon nicht so leicht geweckt hätte und also vom Philokleon nicht so gebeten worden wäre, seine Stimme zu mässigen. Ganz ähnlich ist die Lage in der *πάροδος* des Friedens, wie wir bereits oben gesehen haben. Unsere Ueberzeugung, dass der Gesammtchor die *πάροδος* melisch vorgetragen, bauen wir auch hier nicht sowohl auf den Plural, der gebraucht ist, als auf die Erwägung, dass die Angst des Trygaios, der *Πόλεμος* möge erwachen, nur dann motivirt ist, wenn vom ganzen Chor ein mächtig erschallendes, nach V. 325 ff. von Tanz begleitetes Lied gesungen wird.

Nur das eine ist festzuhalten, dass, wenn von Seiten des Chores, d. h. bald des Koryphäus, bald des Gesammtchors an ihn selber eine Aufforderung im Plural oder mittelst collectivischer Pronomina ergeht, zu singen, zu tanzen und dergl., dass wir dann auch den Numerus zu den Beweisen für das Auftreten des gesammten Chorpersonals zu zählen haben. Stellen der Art finden sich in Unzahl. Vögel 1728 ff.: *ἀλλ' ὑμεναίοις καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ᾠδαῖς αὐτὸν καὶ τὴν Βασίλειαν*, 1745: *καὶ τὰς χθονίας κλήσατε βροντάς*, Thesmophor. 947: *ἄγε νυν ἡμεῖς παίσωμεν*, Frö. 375: *χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως.. καὶ παίζων καὶ χλευάζων*, 383: *ἐπικοσμοῦντες ζαθέοις μολπαῖς κελαδεῖτε*, 395: *παρακαλεῖτε δεῦρο*, 416: *βούλεσθε δῆτα κοινῇ σκώψωμεν Ἀρχέδημον*, 370: *ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπήν* u. a. a. O.

VI.

Die Metra.

Es liegt uns nun ob, ein neues wichtiges Moment, das Metrum, ins Auge zu fassen, um zu sehen, inwieweit sich durch die Betrachtung desselben die Art des Vortrags näher bestimmen lässt. [1]

1) Wie es nicht anders sein kann, haben wir uns hierbei in erster Reihe an Rudolph Westphal, den competentesten Richter auf diesem

A. Metra, die sowohl dialogisch wie melisch gebraucht sind.

1. Das jambische Versmaass.

Entsprechend der Reihenfolge, die wir früher beobachtet, beginnen wir auch hier wieder mit dem, was dem Koryphäus zufällt, mit dem dialogischen Metrum.[1]

Der hauptsächlichste dialogische Vers ist ohne Frage *der jambische Trimeter.* Er ist der Grundvers im griechischen Drama und hat zur Zeit der Blüthe desselben in der Tragödie sowohl wie in der Komödie die Herrschaft erlangt. In die letztere drang er aus der skoptischen Poesie ein und verdrängte die Metra, die er vorfand, den trochäischen und anapästischen Tetrameter, in so kurzer Zeit, dass, während ihn die sicilische Komödie noch sehr selten anwandte und Epicharm noch ganze Komödien in Anapästen schrieb,[2] er bei den Attikern von Anfang an als der Normalvers im Dialog der Komödie gebraucht wurde.

Dass der jambische Trimeter recitirt wird, liegt in der Natur der Sache; er ist der Conversationsvers *κατ' ἐξοχήν.*[3]

Gebiete, zu halten, der es fast nie versäumt hat, den Gebrauch eines Metrums zu constatiren; dann aber verdanken wir auch den scharfsinnigen Abhandlungen, die J. Richter seinen Ausgaben der Wespen und des Friedens als Prolegomenen vorausgeschickt hat, in vielen Fällen die erwünschteste Auskunft; hoffentlich wird sich auch das, was wir unabhängig von den genannten Gelehrten oder im Widerspruche mit ihnen aufgestellt haben, des Beifalls mancher Leser erfreuen.

1) Von den wenigen Stellen, an denen sich Aristophanes erlaubt hat, von der ungebundenen Rede Gebrauch zu machen, offenbar in der Absicht, die Illusion so wenig wie möglich zu stören, (so z. B. Vögel 863. 1661. Thesmophor. 295. Achar. 241), ist auch dem Chor eine zugetheilt worden, Ritter 941. Weil es eine Segensformel ist, wie sie der Priester ausspricht, und weil auch an den analogen Stellen immer ein Einzelner die prosaischen Worte recitirt, glauben wir im vollen Rechte zu sein, wenn wir den betreffenden Wunsch: *εὖ γε νὴ τὸν Δία καὶ τὸν Ἀπόλλω καὶ τὴν Δήμητρα* dem Koryphäus in den Mund legen.

2) Hephaest. p. 45.

3) Vergl. Arist. de arte poet. c. IV. *τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου* (scil. *τροχαϊκοῦ*) *ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρεν· μάλιστα*

In ältester Zeit freilich liess er nur melischen Vortrag zu, was daraus erhellt, dass Plutarch vom Archilochus berichtet, derselbe habe zuerst den Vers nicht durchgängig melisch, sondern auch unter Anwendung der *παρακαταλογή* vorgetragen, worunter nach Westphal (II² p. 480) nichts anderes als ein melodramatischer Vortrag, eine Declamation zum Spiele der Kithara zu verstehen ist. Es heisst nämlich hei Plutarch de mus. 28: *Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε . . καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν*, und zur Erläuterung wird hinzugefügt: *ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι.* Wenn dann noch weiter gesagt wird: *εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς*, so ist damit bezeugt, dass auch heim jamhischen Trimeter der Tragödie noch manchmal die *παρακαταλογή* stattgefunden hat, ein Verfahren, das Lucian de salt. 27 anschaulich schildert.

Anders verhielt es sich damit in der Komödie. Ihrem Character, bemerkt Westphal a. a. O. sehr richtig, sagte für den Dialog nur die *ψιλὴ λέξις*, die schlichte Recitation, zu. Denn bei jenem melodramatischen Vortrage war es auf das Pathos und eine erschütternde Darstellung abgesehen, und solche Zwecke lagen der Komödie ganz fern.

Unter dem jambischen Trimeter der Komödie ist nun selbstverständlich der stichisch gebrauchte Trimeter des Chores oder hesser des Koryphäus mit inhegriffen; auch er wird so gut als der Vers des Schauspielers recitirt. Der Inhalt passt ganz dazu. Die nüchternsten Dinge von der Welt werden in diesen Versen hehandelt: es werden Fragen gestellt und Antworten ertheilt, Streitigkeiten ausgefochten, Berichte erstattet, kurz fast alle jene Aufgaben gelöst, die dem Koryphäus aus seiner rührigen Theilnahme am Kampfe erwachsen.

γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας. — Vergleiche ausserdem cap. XXIV, 5 und Rhetor. III, 1.

Kommt dagegen ein jambischer Trimeter innerhalb eines Chorliedes vor, was häufig der Fall ist, so haben wir an dem melischen Vortrage desselben nicht zu zweifeln. Denn da die ursprüngliche Behandlungsart des Verses die melische war, da dieselbe speciell für die Ithyphallenpoesie, aus der doch die Komödie hervorgegangen ist, durch Semos bezeugt wird, welcher bei Athen. 14, 622 c d sagt: *οἱ φαλλοφόροι .... παρέρχονται .... βαίνοντες ἐν ῥυθμῷ καὶ λέγοντες*

> *σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν,*
> *ἁπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει,*
> *καινάν, ἀπαρθένευτον, οὔ τι ταῖς πάρος*
> *κεχρημέναν ᾠδαῖσιν, ἀλλ' ἀκήρατον*
> *κατάρχομεν τὸν ὕμνον,*

warum soll nicht der komische Chor ganz in der Weise der Väter den Trimeter im Chorliede behandelt, d. h. gesungen haben?

Das aus Strophe und Gegenstrophe bestehende jambische Stasimon Wolken 1303 — 1320 hat in dem bunten Wechsel seiner Verse, (es sind jambische, logaödische, trochäische, cretische,) auch zwei jambische Trimeter, 1303, 1307 ff. aufzuweisen. Wir halten also dafür, dass sie gleich wie die übrigen Verse vom Gesammtchor gesungen sind, zumal es bei dem engen Zusammenhange der Verse mit ihrer Umgebung fast unmöglich wäre, sie abzusondern und dem Koryphäus zu geben.

Ein Gleiches gilt von folgenden Versen: Vög. 635: *ἐμοὶ φρονῶν* ... Achar. 492. 493: *ὅστις παρασχών* ...[1] Frösche 418: *ὃς ἐπιτέτης* ... 421: *κἄστιν τὰ πρῶτα* ... ff. Frösche 402, 408: *Ἴακχε* ... ff. Lysistr. 288: *τὸ πρὸς πόλιν* ... 298: *ὥσπερ κύων* ... ff.

Während sich die eben citirten Verse in jambischen oder jambisch-trochäischen Strophen finden, tritt Achar. 569: *εἴτ' ἔστι ταξίαρχος ἢ στρατηγὸς ἤ*, ein jambischer Trimeter in Verbindung mit Dochmien auf. An sich ist diese Verbindung nicht unmöglich, (vgl. Achar. 492. Vögel 634), da

1) Donner weist die beiden Trimeter dem Chorführer zu.

sich aber sonst nie ein einzelner Trimeter zu Dochmien gesellt, so wird wohl hier ein Dochmius gestanden haben, weshalb denn auch von Elmsley ein solcher wiederhergestellt und von Meineke, Müller u. A. in den Text recipirt ist.

Mit dem jambischen Trimeter hat der *Tetrameter* das gemein, dass er gleichfalls sowohl im Dialog wie in der Melik verwandt wird. Ursprünglich war der Tetrameter ein Tanzrhythmus, wie sein Vorkommen in dem Blumenliede bezeugt, das nach Athenäus unter mimisch-orchestischer Bewegung gesungen wurde. Derselbe berichtet 14, 629e: *ἦν δὲ καὶ παρὰ τοῖς ἰδιώταις ἡ καλουμένη ἄνθεμα· ταύτην δὲ ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες*

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

In die Litteratur und zwar zunächst in die Lyrik wurde der Vers vom Hipponax eingeführt, aus der Lyrik entlehnte ihn dann die Komödie, die ihn seines leichten und beweglichen Characters wegen sehr gut gebrauchen konnte, während die Tragödie aus eben diesem Grunde auf ihn verzichten musste.

Von den Komikern ist es wieder Aristophanes, bei dem sich der Tetrameter am häufigsten findet, weshalb er auch *μέτρον Ἀριστοφάνειον* genannt wird. Immer aber sind es ganz bestimmte Stellen, an denen sich der Dichter seiner bedient, nämlich in der Parodos, in der Epodos und hier und da in jambischen Chorliedern, ausserdem aber noch in den sogenannten Syntagmen [1] am Schlusse einer Chorstrophe.

Von den Zeugnissen der Alten, denen zufolge Parodos und Epodos gesungen worden sind, kann erst an einer späteren Stelle die Rede sein; für jetzt können wir uns an der Thatsache genügen lassen, dass die rhythmische Behandlung dieser Verse von der Behandlung der dialogischen Tetrameter in wesentlichen Punkten abweicht. Einmal ist der

1) Es wird unbedenklich erlaubt sein, von Ausdrücken wie Syntagma, Antisyntagma, Hypermetron u. a., die durch Westphal aufgebracht sind, Gebrauch zu machen, zumal bereits namhafte Gelehrte diese Terminologie angewandt haben.



melische Tetrameter viel strenger und regelmässiger gebaut, er lässt unter anderem keinen cyklischen Anapäst an Stelle des Jambus zu, weshalb das ἀεὶ Achar. 848 von fast allen Herausgebern beanstandet und durch εὖ (Westphal) αὖ (Elmsl., Mein.) ἐγκ- (Bergk) u. s. w. ersetzt wird, und dann hat er fast durchweg die Diärese, wohingegen die Auflösung der Füsse und der Wechsel der Cäsuren in den dialogischen Partieen etwas ganz gewöhnliches ist. Die Stellen, an denen sich der melische Tetrameter stichisch gebraucht findet, sind folgende: Parodos der Wespen 229 ff., Parodos des Plutus 257 ff., und die beiden parodischen Lieder Ekkles. 285 und 479 ff.

Von den jambischen Tetrametern innerhalb eines Chorliedes versteht es sich von selbst, dass sie gesungen sind. Sie sind aber in dieser Weise nicht oft gebraucht, unter anderem Achar. 836 ff. Ekkles. 488 ff. Wolk. 1310. Auch Frieden 864: *εὐδαιμονέστερος φανεῖ* . . . . und 917: *καὶ πλήν γε τῶν θεῶν ἀεί* . . . rechnen wir hierher und lassen sie um ihrer melischen Umgebung willen vom Chor gesungen werden wie die Tetrameter 859 und 863 vom Trygaios. [1]

Westphal bemerkt a. a. O. S. 495 sehr richtig, dass in den Stücken, wo die Tetrameter sämmtlich dialogisch sind, fast jeder sechste Vers der Cäsur entbehrt. Er dürfte nur zu weit gegangen sein, wenn er zu diesen Stücken ausser den Thesmophor. und Fröschen auch die Wolken rechnet. Denn in diesem Stücke ist der Schlussvers von Ode und Antode im carmen parabaticum (1303—1310 = 1311—1320) ein jambischer Tetrameter, und zwar das erste Mal ohne und das zweite Mal mit Diärese. Auch die weitere Bemerkung Westphals, in den Ekkles., der Lysistr. und dem Plutus seien die Tetrameter sämmtlich melisch vorgetragen worden, möchten wir nicht in ihrem ganzen Umfange zugeben. Nach unserer Ansicht nämlich muss die Lysistrate von der Zahl

1) Derselben Ansicht ist Richter. Er schreibt prol. p. 54: tetrametrum iambicum v. 859. 912. recitaritne Trygaei actor an cecinerit incertum. Eundem et hos et reliquos tetrametros v. 863. 916. et systema iambicum v. 865—867 = 918—921 cecinisse, item chorum versus 864. 917. crediderim.

jener Stücke ausgeschlossen werden, da kein Grund vorliegt, die Tetrameter 467 ff., die, wie ihr Inhalt ausweist und Westphal auch zugibt, dem Chorführer und der Chorführerin zu geben sind, singen zu lassen. Doch hiervon soll später gehandelt werden.

Im Syntagma haben die jambischen Tetrameter, deren es immer zwei sind, die Bestimmung, ganz so wie die anapästischen oder auch trochäischen Tetrameter, die Chorgesänge abzuschliessen und die Handlung von Neuem in Fluss zu bringen. Sie finden sich beim Aristophanes an folgenden Stellen: Ritter 333. 334 und 407. 408; Ritter 841. 842; Wolken 1034. 1035; Wolken 1350. 1351 und 1397. 1398; Frösche 905. 906. Den zwei Tetrametern folgt durchweg eine Anzahl gleicher Verse, in denen sich die Schauspieler mit einander oder mit dem Chorführer unterhalten; und die ganze längere Partie findet dann schliesslich, mit Ausnahme von Thesmophor. 531—573, in einem jambischen Hypermetron, d. h. einem System von Dimetern ihren Abschluss.

Dass die beiden Tetrameter, um die es sich hier handelt, und ebenso alle die, welche sich in derselben Partie noch finden, wie Ritter 337. 341 ff. dem Chorführer zufallen, bedarf nach unseren früheren Auseinandersetzungen über den Inhalt dieser Stellen, über ihren Gegensatz zur Chorstrophe und ihren Zusammenhang mit dem Gespräche der Bühnenpersonen keines neuen Beweises. Hiermit ist aber auch ohne Weiteres gesagt, was von dem Vortrage solcher Partieen zu halten ist. Die Verse brechen in schroffer Weise die Lyrik ab und eröffnen von Neuem das Drama; sie stehen mit den gleich folgenden Tetrametern der Schauspieler, die selbstverständlich recitirt werden, auf gleicher Linie und im innigsten Verbande; sie sind nach demselben Princip gebaut wie die anerkannt dialogischen Verse: sie sind also gleichfalls recitirt worden.

Ausserhalb des Syntagmas finden sich die dialogischen Tetrameter sehr selten, wenn wir nicht irren, nur an folgenden Stellen: 1) Lysistr. 467—475. Hier gehen 9 Tetrameter einem Syntagma voraus, das wie gewöhnlich aus einem Chorlied, einer Anzahl anapästischer Tetrameter und einem

anapästischen Hypermetron besteht; Westphal meint, sie seien wohl wie die Strophe melisch vorgetragen worden. Allein es ist nichts vorhanden, was zu dieser Annahme berechtigte; im Gegentheil lässt es der Gegenstand, der darin verhandelt wird, und die Analogie mit den Tetrametern, die sonst nach dem Chorliede zu stehen pflegen, als räthlich erscheinen, die Verse dem Chorführer und der Chorführerin zur Recitation zu überweisen. Von den beiden Tetrametern an der entsprechenden Stelle vor der Antistrophe V. 539. 540 wird natürlich dasselbe gelten müssen; sie sind von der Chorführerin des weiblichen Halbchors recitirt worden. 2) Ritter 457—460. Hier stehen 4 Tetrameter am Schluss des Syntagmas hinter dem Hypermetron. 3) Die Verse Frieden 507—551 sind in der Weise unter den Chor und die Schauspieler vertheilt, dass der Koryphäus je 2, Hermes und Trygaios je 1 Tetrameter zu recitiren haben. 4) Frieden 1311 ff. spricht der Koryphäus 4 Tetrameter, die in der Mitte einen Dimeter einschliessen.[1] 5) Thesmophor. 381. 382 sind gleichfalls vom Koryphäus schlicht hergesagt; die Prosa des Inhaltes, die Einfachheit des Stils und die grössere Freiheit im Bau der Verse erweisen das zur Genüge.

Was von dem katalekt. Tetrameter gilt, dass er nämlich sowohl melisch wie dialogisch gebraucht worden ist, kann von dem in der Mitte syncopirten, sonst aber vollständigen Tetrameter, dem *„prokatalektischen,“* und von dem in der Mitte syncopirten und auch am Ende katalektisch gebrauchten Tetrameter, dem *„dikatalektischen“* nicht mehr gesagt werden. Diese Metra können wegen ihres kunstvollen Baues und weil sie der Rede des täglichen Lebens allzufern stehen, keinen andern als melischen Vortrag gehabt haben. Auch stützt sich diese Annahme noch auf andere Gründe, die wir bei Besprechung der einzelnen Stellen in Kürze anführen werden.

1) Die gewöhnliche Ueberlieferung gibt nur 1311 dem Chore und die übrigen Verse dem Trygaios. Erst Bergk hat dem Chore alles zugetheilt, und seinem Vorgange sind Andere gefolgt.

Prokatalektische Tetrameter finden sich in dem überlieferten Texte nicht; es müssen aber aller Wahrscheinlichkeit nach diese Verse mit Westphal am Ende der Vögel 1755 ff. hergestellt werden. Schiebt man nämlich nach den Vorschlägen jenes Gelehrten im vorletzten Verse die Worte *τήνελλα καλλίνικος ὦ* ein, was hinreichend durch den Umstand motivirt ist, dass am Schlusse der Acharner dieselben Worte als Refrain wiederkehren, so erhält man ein Chorlied, das in prokatalektischen Tetrametern abgefasst ist und dem iobakchischen Thiasos des Archilochus, dem es nachgeahmt zu sein scheint, nicht mehr bloss dem Inhalt, sondern auch der Form nach entspricht. Wir erhalten dann nämlich drei stichische, aus je zwei Tetrametern bestehende Strophen, wovon die zwei ersten vom Peisthetairos, die letzte vom Chore gesungen wird.

Oefter als der prokatalektische ist der dikatalektische, d. h. der syncopirte katalektische jambische Tetrameter gebraucht. Westphal bemerkt S. 497 von diesem Verse, er werde von den Komikern in der Parodos an Stelle des gewöhnlichen katalektischen Tetrameters gebraucht und wie dieser monodisch vom Chorführer oder im monodischen Amoebaeum vorgetragen. So folgten in der Parodos der Wespen von 248 an auf 18 katalektische Tetrameter 25 dikatalektische, die der Koryphäus und ein Knabe zu singen hätten.

In Beurtheilung des vorliegenden Falles muss man, so viel wir sehen, Westphal unbedingt beistimmen. Zwar sagt Jul. Richter prol. ad vespas p. 77, Westphal habe versäumt, ein „vielleicht" dazu zu setzen und es könne Jemand mit demselben Rechte behaupten, der ganze Chor habe diese Verse gesungen, ja die Stelle habe eine grössere komische Kraft, wenn man alle Greise mit allen Knaben im Gesange sich streiten liesse. Allein dieser Einwurf scheint uns dadurch hinreichend entkräftet zu werden, dass erst V. 271 auf die Wirkung des vereinten Gesanges alle Hoffnung gesetzt wird, dass also vorher nur vereinzelte Stimmen sich haben vernehmen lassen.

Westphal ist nur darin zu weit gegangen, dass er seine Behauptung zu allgemein gefasst hat. Denn von den dika-

talektischen Tetrametern in der Lysistrate 256 ff., die doch auch in der Parodos stehen, lässt sich schwerlich sagen, sie gehörten dem Chorführer und seien monodisch vorgetragen worden; es hat sie vielmehr der Gesammtchor, resp. jetzt der Chor der Männer und dann der Chor der Weiber gesungen. Zum Beweise hierfür berufen wir uns zunächst wieder auf den Inhalt. Die jambischen Tetrameter 254—255. 266—270. 281—285. 306—318 gehören dem Führer; die Prägnanz der Worte und die Gemessenheit der Befehle weisen sie ihm mit Nothwendigkeit zu. Von Seiten des Metrums aber steht dem, wie wir früher gesehen, nicht das geringste Bedenken im Wege. Dagegen enthalten die dikatalektischen Tetrameter 256—259. 271—274 Reflexionen, die vom vorliegenden Gegenstande abschweifen und sich in die Breite ergehen, ein Zug, der allemal auf den Chor hinweist, und dann gehören die Verse in den Bereich eines jambisch-trochäischen Strophenpaares, das sich wegen der Verbindung verschiedener Metren und Rhythmen eher für den Gesang des Chors als des Chorführers eignet.

Die Verschiedenheit des Rhythmus, die darin besteht, dass die sonst durchweg jambisch gehaltene Strophe mit einem ithyphallicus schliesst:

τὰ προπύλαια πακτοῦν,
ἐξ ἐτῶν ἄλοντος,

wird zwar von Westphal dadurch beseitigt, dass er den letzten Vers mit dem vorletzten zu einem dikatalektischen jambischen Tetrameter vereinigt, wie er denn auch die übrigen Unregelmässigkeiten des Rhythmus in der Antistrophe durch Umstellungen und Conjecturen geschickt entfernt, aber ein melisches, kunstvoll gebautes Strophenpaar behalten wir doch, weshalb es auch um des Metrums willen rathsam ist, dasselbe dem Chore zu überlassen.

Ein zweites Strophenpaar, in welchem sich dikatalektische Tetrameter finden, steht Ritter 756—760 = 836—840. Hier folgen auf einen katalektisch-jambischen Tetrameter zwei dikatalektische, die dann wieder von zwei katalektischen abgelöst werden. Auch hier hat sie zweifellos der Chor gesungen, da sie das Chorlied im Syntagma bilden und un-

mittelbar darauf der Chorführer im anapästischen Tetrameter das Wort ergreift.

Melisch oder doch melodramatisch sind ferner die dikatalektischen Tetrameter in der Parodos der Frösche 394—397. 441—444 gebraucht. Der Inhalt weist die Verse dem Koryphäus zu, die marschartige Bewegung des Chors, die von den Versen begleitet werden soll, schliesst die blosse Recitation aus und verlangt mindestens melodramatischen Vortrag.

Weiter ist der syncopirte katalektische Tetrameter gebraucht Frieden 939:

ὡς πάνθ' ὅσ' ἂν θεὸς θέλῃ χἠ τύχη κατορθοῖ.

In dem entsprechenden Verse der Antistrophe ist etwas ausgefallen. Jul. Richter schlägt vor zu lesen:

σέ τοι θύρασι χρὴ μένειν καὶ μένοντα τοίνυν.

Dieser Vers muss einmal an und für sich und dann um des willen gesungen sein, weil er zu einer jambisch-anapästischen Strophe gehört und schon im nächstfolgenden Verse ein Wechsel des Rhythmus stattfindet.

Ein vereinzelter dikatalektischer Tetrameter findet sich ausserdem noch im Anfange der zweiten Parabase der Wolken, V. 1113, wo er die Stelle des Kommation vertritt. Auch in diesem Falle ist er unter Anwendung der *παρακαταλογή* vom Koryphäus vorgetragen worden, da er die Bestimmung hat, die abziehenden Schauspieler zu begleiten. Doch wird hierüber am besten bei Besprechung der Parabase gehandelt.

Ausser den jambischen Trimetern und den jambischen Tetrametern ist drittens auch das *jambische Hypermetron*, d. h. das aus jambischen Dimetern und einzelnen Monometern bestehende System bisweilen als dialogisches Metrum gebraucht worden. Seinen Platz hat dasselbe dann hinter den jambischen Tetrametern am Schlusse des Syntagma. Für gewöhnlich sind es Schauspieler, die sich dieser eilig dahinstürmenden, ruhelosen Verse bedienen, um mit Leidenschaftlichkeit einen Streit auszufechten, wie z. B. Ritter 367 ff. Kleon und der Wursthändler, Ritter 911 dieselben, Wolken 1089 die beiden Logoi, durch die kurzen, meist Schlag auf

Schlag erfolgenden Sätze sich zu überbieten und niederzukämpfen suchen. Doch ist der Chor bei diesen Zankscenen nicht ganz unbetheiligt. Ritter 451 und 453—456 greift der Chor in der Person seines Führers lebhaft in den Streit zwischen Kleon und dem Allantopoles ein; *παῖ' ἀνδρικῶς*, ruft er diesem zu:

> *παῖ' αὐτὸν ἀνδρικώτατα, καὶ*
> *γάστριζε καὶ τοῖς ἐντέροις*
> *καὶ τοῖς κόλοις,*
> *χὤπως κολᾷ τὸν ἄνδρα.*

An einer andern Stelle, Lysistr. 382—385, fällt das ganze System von Dimetern gleich wie die voraufgehenden Tetrameter unbedingt den Führern des männlichen und des weiblichen Chores zu. Dabei hätte Westphal, der das Hypermetron gleichfalls für dialogisch erklärt, nicht von einem Streit zwischen Männern und Weibern sprechen sollen, da sie nicht in ihrer Gesammtheit, sondern durch den Mund ihrer Führer sich streiten. In ihrer Gesammtheit können sie nur singen, nicht aber sprechen.

Ein unter Koryphäus und Schauspieler vertheiltes kleines System findet sich Vögel 406—409.

Dialogischen Vortrag hat man bei diesen Versen um des willen unbedenklich anzunehmen, weil sie nicht anders behandelt sein können, als die voraufgehenden Anapäste, mit denen sie schon durch die Aehnlichkeit des Inhaltes, namentlich aber durch genaue äussere Verbindung auf das Engste zusammenhängen.

An zwei Stellen, Wolk. 1386 und 1445 findet beim Uebergang von den Tetrametern zum dimetrischen *πνῖγος* nicht einmal ein Satzende statt, und Ritter 440, also in dem System, an dem der Koryphäus participirt, sind beide Partieen nur durch eine kleine Interpunction, ein Komma, von einander getrennt. Auch lässt sich hier wie bei den Tetrametern als Kriterium des dialogischen Vortrags das häufige Vorkommen des cyklischen Anapäst an Stelle des Jambus geltend machen (Rit. 442. 917. Frösche 884. 887. Wolk. 1098 u. s. w.), wodurch die Strenge und Regelmässig-

keit des Rhythmus aufgehoben wird, so dass er sich der Prosa des gewöhnlichen Lebens mehr nähert.

Alle anderen jambischen Systeme, (z. B. Achar. 929 ff. Thesmoph. 969 ff. Fried. 856 ff. Ekkles. 483 ff.), sowie die jambischen Strophen sammt und sonders, (Plutus 290 ff. Fried. 512 ff. Vögel 851 ff.), sind melischer Natur und dem vereinten Chore zu übergeben. Es sind meist Jubellieder, Spottgesänge und Marschprocessionen, die in diesem Rhythmus gedichtet sind, eine Eigenthümlichkeit, die sich aus dem Ursprung der in Rede stehenden jambischen Systeme und Strophen erklären lässt. Dieselben gehen nämlich auf den Cultus der Demeter und des Dionysos zurück. Aristophanes selber liefert hierfür den besten Beweis, da er Frösche 384 ff. in einem antistrophisch gegliederten jambischen System die Demeter anruft und ein anschauliches Bild von dem Feste derselben entwirft; er wird aber sicher hier so gut wie an andern Stellen jener herrlichen Parodos die Vorgänge bei der eleusinischen Festfeier bis herab zum Metrum der Lieder mit aller Treue nachgeahmt haben. Dazu nehme man das in Jamben geschriebene Phallophorenlied des Dikaiopolis Achar. 263 ff., den Gesang beim Festzuge der Thesmophor. V. 969 ff., und es kann nicht zweifelhaft sein, dass die jambischen Gesänge ursprünglich von Festchören gesungen wurden und schon darum auch in der Komödie dem Chore zugetheilt werden müssen.

Es ist nicht nöthig, die jambischen Systeme und Strophenbildungen im Einzelnen durchzugehen; wir würden daraus für unsere Zwecke nichts weiter gewinnen. Man möge sich also an der Bemerkung genügen lassen, dass mit Ausnahme der Trimeter, Tetrameter, Dimeter und Monometer, von denen wir nachgewiesen zu haben glauben, dass sie bald melisch, bald dialogisch, bald vom Chor, bald vom Koryphäus gebraucht worden sind, alle andern jambischen Verse und Bildungen, sie mögen vorkommen in welcher Verbindung sie wollen, nur melischen Character haben und als Lieder dem Gesammtchor gehören.

In dieser Hinsicht könnten nur die Stellen Achar. 929 ff. 1008 ff. 1037 ff. Bedenken erregen. Zwar dass wir hier

Lieder, carmina amoebaea vor uns haben, liegt auf der Hand. Es fragt sich nur, wer singt die Strophen, die auf den Antheil des Chores fallen, der Chor selber oder der Koryphäus? Westphal bestellt in seiner Uebersetzung dieses Stückes den Koryphäus zum Sänger; nach Donner, Droysen, Alb. Müller u. A. ist es der Gesammtchor, der mit Dikaiopolis diese kommatischen Lieder im Wechselgesange vorträgt. Wir schliessen uns der letzteren Ansicht an. Denn will und kann man auch darauf keinen Werth weiter legen, dass Dikaiopolis den Chor im Plural anredet, V. 1011:

τί δῆτ', ἐπειδὰν τὰς κίχλας ὀπτωμένας ἴδητε;[1]

ein Umstand, dessen geringe Bedeutung wir früher nachgewiesen haben und der hier um so weniger ins Gewicht fällt, als Dikaiopolis (V. 943) sich auch einmal, und wenn die Conjectur von A. Müller *κατάξειας* für *καταγείη* richtig ist, sogar zweimal im Singular an den Chor wendet:

ἰσχυρόν ἐστιν, ὠγάθ', ὥστ'
οὐκ ἂν καταγείη ποτ', εἴ-
περ ἐκ ποδῶν κάτω κάρα κρέμαιτο,

so werden wir doch durch den Singular *ἤκουσας* V. 1015, den nicht der Koryphäus sondern nur der Chor gebraucht haben kann, indem sich in der zweiten Person die Choreuten wechselseitig, einer den andern andern anrufen, wie z. B. auch in dem Chorliede V. 836:

εὐδαιμονεῖ γ'ἄνθρωπος· οὐκ ἤκουσας οἷ προβαίνει
τὸ πρᾶγμα τοῦ βουλεύματος;

dann V. 1041, V. 971 und sonst, wir werden durch diese Verbalform, sage ich, mit Nothwendigkeit auf den Chor hingewiesen; und dann giebt es auch eine viel wirksamere Scene, wenn wir, während Dikaiopolis den Sykophanten wie ein thönernes Gefäss einpackt, den Gesammtchor singend sich mit ihm unterhalten und nach dem Takt des Liedes tanzen oder doch sich vor- und rückwärts bewegen lassen. So urtheilt auch Marcou in seiner Schrift De Choro et carmine

---

1) Westphal braucht ohne Weiteres den Singular; er sagt: „Wie wird sich dann dein Auge erst an meinen Drosseln weiden!"

lyrico apud Arist., wo es S. 37 heisst: „cum illigatur auferendus, ut vas fictile, sycophantes, it reditque canens Acharnensium chorus, canentique et motus miscenti implicat ipse cantum motumque Dicaeopolis, unde fervet scena."

2. Das trochäische Versmaass.

Das trochäische Metrum hat den gleichen Ursprung wie das jambische, es ist ebenfalls aus dem Dionysos- und Demeterdienste hervorgegangen. In den Liedern, die man bei der Ernte und der Weinlese sang, war neben dem jambischen Maasse das trochäische zuerst im Gebrauch. Weil sich zu jenen Liedern, wie es bei der fröhlichen Stimmung, deren Ausfluss sie waren, nicht anders sein konnte, der Tanz gesellte, so wurde der Trochäus auch *χορεῖος* genannt und Arist. 58 Meibom. sagt: *τῶν δὲ ἐν διπλασίονι γινομένων σχέσει οἱ μὲν ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχος τε ἐπιφαίνουσι καί εἰσι θερμοὶ καὶ ὀρχηστικοί.*

Einer der gebräuchlichsten trochäischen Verse und zwar derjenige, der allein stichisch verwandt wird, ist der *Tetrameter,* mit dessen Betrachtung wir daher am besten beginnen.

Dem jambischen Tetrameter an Ausdehnung und Zahl der Moren gleich und nur dadurch von ihm unterschieden, dass er nicht dessen Würde und Energie besitzt, sondern viel flüchtiger und kecker auftritt, eignet er sich vorzüglich für leichte und leichtfertige Spott-, Tanz- und Liebeslieder, weshalb Aristoteles diesem Rhythmus die Prädicate *τροχερός, κορδακικώτερος, σατυρικός, ὀρχηστικώτερος* gegeben hat.[1] Dass gerade dieser Vers in den Gesängen des Bacchusfestes seine Anwendung fand, ergibt sich daraus, dass Archilochus dionysische Lieder in diesem Metrum dichtete. Fragm. 77 Bergk heisst es:

> *Ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος*
> *οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεκαυρωθεὶς φρένας.*

1) S. Westphal Metr. II² 450. Arist. de arte poet. c. IV: *τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.*

In der Folge ging der Vers in alle Dichtungsarten über, in die erotische und symposische, die tragische und komische. Von den Tragikern hatte Phrynichus besondere Vorliebe für ihn, weshalb er auch, freilich mit Unrecht, *εὑρετής τοῦ τετραμέτρου* genannt wurde. So viel aber ist sicher, dass Phrynichus der erste war, der den Tetrameter im Dialog verwerthete und dass sich Aeschylus in den Persern (S. V. 158 ff. 215 ff. 702 ff.) diesem Vorgange anschloss.[1]

Was die Anwendung des trochäischen Tetrameters in der Komödie betrifft, so machten die sicilischen Komiker einen ausgedehnten Gebrauch von ihm, namentlich Epicharm, woher das Metrum Epicharmium genannt wurde. Da die Zahl der Tetrameter in seinen Dichtungen grösser war als die der jambischen Trimeter, so muss man vom Aristophanes sagen, dass er einen relativ sparsamen Gebrauch von diesem Verse gemacht, doch findet er sich auch hier noch oft genug.

Aus diesem kurzen Ueberblick über den Ursprung und die Geschichte des Tetrameters bis zu Aristophanes hin erhellt die Möglichkeit einer doppelten Behandlung dieses Verses von Seiten des Dichters. Der Tetrameter ist ein Tanzvers und kann melischen Vortrag haben, wie das in alter Zeit der Fall war, er kann aber auch, wie bei den Tragikern und den sicilischen Komikern, im Dialog seine Stelle finden und einfach recitirt werden.

Die Stellen, an denen der Tetrameter zu stehen pflegt, sind die Parodos, die darauf folgenden bewegten Scenen und die epirrhematischen Partieen der Parabase.

Westphal bemerkt S. 451 über den Vortrag des Tetrameters an allen diesen Stellen, er scheine ein eigentlich melischer zu sein. Wir können uns damit nicht einverstanden erklären. Es gilt der Satz unbedenklich von den Tetrametern in der Parodos, die ja immer melisch resp. melodramatisch vorgetragen wird, damit der Chor unter den Rhythmen des Gesanges seinen Einzug halte. Für einen

1) Vgl. Suidas v. *Φρύνιχος*. Bernhardy II², 2, 16. Arist. de art. poet. c. 4.

solchen Zweck war aber kein Metrum brauchbarer als das trochäische, weshalb der Scholiast zu Achar. 204 mit Recht bemerkt: *γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκόν, πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ· ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοί καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίως εἰσάγωσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι.* Es gilt jener Satz auch von den Tetrametern in der epirrhematischen Syzygie, da dieselbe, wie wir später genauer sehen werden, von tanzartigen Bewegungen des Chores begleitet zu werden pflegt. Dagegen scheint es uns durchaus nicht erlaubt, den Tetrametern innerhalb der Epeisodien den dialogischen Character abzusprechen. Fassen wir z. B. die Stelle Achar. 302—334 einmal näher ins Auge. Ein Tanz wird nicht aufgeführt, eine besonders schnelle Bewegung der Choreuten findet auch nicht statt, oder sie hat doch gegen vorher sehr abgenommen. Denn während der Chor kurz vorher V. 229—301 in bewegten Kretikern die höchste Aufregung verräth und sich mit aller Bestimmtheit weigert dem Landesverräther Gehör zu schenken, so äussert der Koryphäus, der 302 unzweifelhaft das Wort ergreift, zwar noch denselben Entschluss, lässt sich aber nichts desto weniger herbei, mit Dikaiopolis in einem längeren Gespräche (302—334) sich zu unterreden. Erst 336—346 ist es wieder der Gesammtchor, der seiner Verzweiflung über den Verlust des Kohlenkorbes Luft macht.

Was spräche in dieser Partie trochäischer Tetrameter, die sich so deutlich als eine, wenn auch bewegte, doch maassvoll gehaltene Unterredung von den Wuth- und Schmerzensausbrüchen des Chores, die ihr vorangehen und nachfolgen, abhebt, und während welcher der Chor seinen schon vorher eingenommenen Platz nicht verlässt, was spräche also dafür, diese Tetrameter singen zu lassen?

Oder mit welchem Rechte könnte den drei Tetrametern Rit. 319—322, die dem Chorliede vorausgeschickt sind und in denen der Chorführer seine speciellen Erlebnisse mittheilt, der dialogische Vortrag abgesprochen werden?

Die Tetrameter Wesp. 422 ff. enthalten den Befehl des Führers zum Angriff; die Verse Wesp. 480 ff. eine schlichte

Bemerkung; die im Fried. 427 eine einfache Frage; die Tetrameter Vögel 320—326 ein leidenschaftsloses Zwiegespräch zwischen Epops und dem Chorführer. Womit könnte man den melischen Vortrag dieser Stellen beweisen?

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die 4 Tetrameter Fried. 556 ff. Dieselben stehen nämlich mit denen, die dem Trygaios gehören, unverkennbar auf gleicher Linie. Diese aber sind recitirt worden, da bei V. 552 ohne Satzende und ohne irgend welche Interpunction aus dem dialogisch-jambischen Trimeter in den trochäischen Tetrameter übergegangen wird: wir halten also und wohl mit gutem Rechte dafür, dass die Tetrameter des Chores, oder richtiger gesagt, des Koryphäus ebenso wie die des Trygaios dialogisch vorgetragen wurden. Westphal erklärt S. 451 diese Stelle gleichfalls für sehr significant, jedoch nur, um auf Grund derselben zu dem entgegengesetzten Resultate zu gelangen. An seiner Ausführung ist jedoch nur so viel wahr, dass der Wechsel des Metrums und speciell die Wahl des trochäischen Tetrameters auf den freudig bewegten Inhalt zurückzuführen ist; der melische Gebrauch derselben ist damit noch keineswegs erwiesen.

Eine höchst characteristische Scene ist auch die der Lysistrate V. 614—635 = 636—657, in welcher sich die Männer und Weiber gegenüber treten. Zu Anfang der antistrophisch gegliederten Gesänge stehen je zwei trochäische Tetrameter, auf welche lyrische Maasse folgen, und eben um des Gegensatzes willen, und weil der Inhalt der Tetrameter der Prosa viel näher steht als dem schwungvollen Tone der Lyrik, dürfte es sich empfehlen, auch hier die Annahme der einfachen Recitation zu befürworten. Anders wird von den Tetrametern V. 626 ff. = 648 ff. zu urtheilen sein. Denn es liegt hier eine Art epirrhematischer Syzygie vor, wie Inhalt und Versmaass bezeugen, und die ist dem Gesammtchor zum melisch-orchestischen Vortrag zu überweisen.

Nicht so ganz einfach liegt die Sache Thesmophor. 659 ff. und 685. Hier wird zum Tanze aufgefordert, wobei das Suchen nach verborgenen Feinden nur zum Vorwande dient,

und um des willen scheint es sich zu empfehlen, mit Westphal den melischen Vortrag zu statuiren. Und doch sind wir auch hier anderer Ansicht. Die Verse begleiten den Tanz noch nicht, sondern schreiben ihn erst vor:

εἶα δὴ πρώτιστα μὲν χρὴ κοῦφον ἐξορμᾶν πόδα,
καὶ διασκοπεῖν σιωπῇ πανταχῇ· μόνον δὲ χρὴ
μὴ βραδύνειν, ὡς ὁ καιρός ἐστι μὴ μέλλειν ἔτι,
ἀλλὰ τὴν πρώτην τρέχειν χρή σ' ὡς τάχιστ' ἤδη κύκλῳ,

während das eigentliche Hyporchema mit V. 663 seinen Anfang nimmt.

Die beiden Schlussverse 687 und 688 bekunden, dass der Tanz beendet und die angestellte Untersuchung resultatlos verlaufen ist; sie sind also erst recht nicht Begleiter von orchestischen Bewegungen gewesen und sind demnach nicht melisch, sondern dialogisch vom Koryphäus vorgetragen worden.

Für den dialogischen Vortrag dieser letzten Verse spricht auch noch ein anderer Umstand. Wenn nämlich der dialogische Gebrauch der jambischen und anapästischen Tetrameter, mit denen der Koryphäus ein Chorlied schliesst, für ausgemacht gelten kann, warum sollten trochäische Tetrameter, sobald sie an denselben Stellen und in derselben Absicht gebraucht werden, nicht dialogisch sein? Wir haben dabei ausser der obigen Stelle noch folgende im Auge: Rit. 311—313. 388—390, wo jedesmal der Koryphäus das canticum in Tetrametern schliesst und die Schauspieler in diesen Tetrametern fortfahren; dann Fried. 601—602. 617—618. 630—631, ebenfalls im Syntagma, Vögel 336—337. 352—353. 364—365. 369—370. 374—375. 381—382. 385 ff. lauter Verse, die in der mittleren Partie eines Antisyntagma ihren Platz haben.

Doch genug nun der Beispiele, die für den dialogischen Gebrauch der trochäischen Tetrameter sprechen. Es ist vielleicht schon zu lange hierbei verweilt worden; aber weil eine Autorität wie Westphal sich dahin geäussert hatte „in der weiteren Entwickelung der Tragödie sei der Tetrameter aus dem Dialoge verdrängt und wie es scheine, nur melisch vorgetragen, ähnlich wie dies in der Aristophanischen

Komödie gegenüber der älteren sicilischen der Fall sei," so glaubten wir nichts unversucht lassen zu dürfen, dem Tanzverse auch bei Aristophanes unter Umständen den dialogischen Vortrag zu vindiciren.

Man könnte fragen, ob nicht gewisse Besonderheiten im Bau des Verses auf eine zwiefache Vortragsart einen Schluss gestatteten. Hierauf ist mit Nein zu antworten. Es haben wohl die Alten vier verschiedene Arten des Tetrameters angenommen, je nachdem er sich in der Lyrik, der Tragödie, der Komödie und dem Satyrdrama vorfand, aber ist es schon nicht ganz leicht zu sagen, worin sich diese vier Arten von einander unterschieden, so ist es erst recht schwer bei den einzelnen Komikern Differenzen im Tetrameter aufzufinden. Alles was man darüber zu sagen weiss, reducirt sich auf die Bemerkung, dass Epicharm in seinen anerkannt dialogischen Tetrametern häufig den cyklischen Anapäst gebraucht, während die attischen Komiker wieder spärlicher damit umgehen. Bei Aristophanes findet er sich u. a. Achar. 319 und Ekkles. 1156, also auch an zwei Stellen, die wir der Recitation und nicht dem melischen Vortrage überwiesen haben. Dennoch ist klar, dass sich mit diesem Gesichtspunkte, der uns in andern Fällen gute Dienste leistete, hier nichts anfangen lässt, wie denn ein Gleiches auch von andern Eigenthümlichkeiten im Versbau, der Verlängerung der Kürzen, der Auflösung der Längen, dem Wechsel der Cäsuren u. s. w. gesagt werden muss.

Neben dem dialogischen Vortrage des trochäischen Tetrameters ist, wie oben bereits mehrfach geschehen, in vielen Fällen ein melodramatischer anzunehmen. Nicht selten ist er aber auch ein rein melischer, ein Gesangesvortrag durch den ganzen Chor, dann nämlich, wenn der Tetrameter mit andern trochäischen Versen, Päonen, Cretici u. s. w. zu einer Strophe verbunden ist. Hierher gehören folgende Stellen: Rit. 326—327. 330. 400—401. Wesp. 338. 408—409. 466—467. Fried. 349—350. 395. Lys. 685—687. Frö. 1109 u. s. w.

Es kann jedoch nicht Wunder nehmen, wenn selbst in diesen Fällen noch mancher geneigt ist, die Tetrameter von

ihrer Umgebung loszulösen und sie dem Koryphäus als dialogische Verse zu übergeben. So setzt Donner in der Stelle Rit. 326—327 und 400—401 den Koryphäus in seine vermeintlichen Rechte ein; und über den Vortrag des Chorliedes Wesp. 403 ff. äussert sich Jul. Richter prol. p. 80 folgendermassen: „Chorus summa ira atque studio permotus placide cum adversariis colloqui non potest. Quare eum *i. e. choragum* primos versus locutum esse dixerim, 403. 404, sed protinus studio exsultans canere coepit versiculos eiusdem metri, quod quasi πνῖγος quoddam nuncupare possumus, 405—407. Deinde omnes choreutae pueros clamant, ut Cleonem arcessant, puerisque iam procurrentibus non desinunt mandare et clamare, v. 410—414 . . . Chorus partim eodem, quo adversarii eius, partim incitatiore metro loquitur: *ac tetrametros quidem trochaicos choragus recitat,* dimetros trochaicos et creticos chorus canit."

Ueber den Vortrag der beiden trochäischen Tetrameter an der Spitze des Chorliedes, 403—404, denken wir gerade so wie Richter; sie gehören noch nicht zum wirklichen Chorliede, wie der Versuch, das Lied antistrophisch zu gliedern, deutlich ergibt, sondern es sind vom Koryphäus recitirte Verse, in denen er eine Richtung einschlägt, die dann der Chor weiter verfolgt, oder ein Thema angibt, das im Gesange variirt wird. Dagegen halten wir die beiden trochäischen Tetrameter, V. 408—409, für Verse, die der Chor singt. Zu dieser Auffassung bestimmt uns einmal die enge Verbindung, die zwischen den Tetrametern und den melischen Versen besteht, — sind sie doch nur durch ein Komma von einander getrennt, — dann aber die sehr richtige Bemerkung, die Richter selbst S. 81 ausspricht, man müsse, wo es nur immer angehe, den Chor mit vereinten Stimmen singen lassen, (iterum monitos velim lectores, ut primam legem habeant, ut chorus quam saepissime iunctis vocibus cecinerit). Nichts würde aber gegen diesen Rath mehr verstossen, als eine Zersplitterung des Chorliedes, wie sie Richter vorschlägt, zumal wenn man den sorgfältig gegliederten Bau desselben ansieht, der einige Kritiker, u. a. Meineke, bestimmt hat, zwischen den Versen 403—429 und

461—487 antistrophische Responsion anzunehmen, ein Verfahren, gegen das sich freilich begründete Einwendungen machen lassen.

Der akatalektische trochäische Tetrameter findet sich unseres Wissens bei Aristophanes nur einmal, Wesp. 474:

σοὺς λόγους ὦ μισόδημε καὶ μοναρχίας ἐραστά,

und da dieser Vers mit den zwei darauffolgenden cretischen Tetrametern, von denen ihn nur ein Komma scheidet, eng zusammenhängt, und er auch sonst nirgends als ein gangbarer Vers der Recitation angetroffen wird, so kann man ihn ohne alles Bedenken in das Gebiet der Melik verweisen. Richter ist wieder anderer Ansicht. Er nennt den Vers nicht unter denen, die der Chor gesungen haben soll; er überlässt ihn also dem Koryphäus, allem Anscheine nach aber mit Unrecht.

Melisch oder doch melodramatisch ist auch der Vortrag der brachykatalekt. trochäischen Tetrameter. Sie gehören zu derjenigen Klasse von Metren, die den täglichen Gebrauch und die gewöhnliche Form der Rede schon zu sehr überschreiten, als dass auch nur mit einem Schein von Recht die Recitation von ihnen ausgesagt werden könnte.[1] Der Vers findet sich bei Aristophanes nur zweimal und das in respondirenden Stellen, Rit. 616 und 683, an der Spitze von Chorliedern.

Ist aber auch an dem melischen Character der Verse nicht zu zweifeln, so ist es doch nicht so ausgemacht, wem der Gesang derselben obliegt. Nach der gewöhnlichen Annahme dem Chor, wie uns scheinen will, dem Koryphäus. Denn V. 616:

νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσίν ἐστιν ἐπολολύξαι,

wird der Chor erst zum Singen aufgefordert, und eine solche Initiative pflegt meist der Koryphäus zu ergreifen; und in

1) Man vergleiche die zutreffende Bemerkung von Richter p. 81: monitos velim lectores, ut primam legem habeant ut chorus ... cecinerit sine dubio, ubi metrum varias diverbiorum formas excedit, ubi intervalla atque intermissiones, solutiones, contractiones, similia obveniunt.

dem antistrophischen Verse wird in bündiger Weise das Ergebniss einer Handlung hingestellt, was wir gleichfalls als characteristischen Zug am Koryphäus kennen. Auch ist der Wechsel der Person:

683: *πάντα τοι πέπραγας οἷα χρὴ τὸν εὐτυχοῦντα.*
684: *εὗρε δ' ὁ πανοῦργος ἕτερον πολὺ πανουργίαις*
685: *μείζοσι κεκασμένον . . .*

zu auffallend, als dass man nicht auf zwei verschiedene Personen, die das Wort ergreifen, schliessen sollte, und zwar das erste Mal auf den Koryphäus, der mit der zweiten Person als Schauspieler sich an den Schauspieler, an seines Gleichen wendet, und das zweite Mal auf den Chor, der den *πανοῦργος* zum Object seiner Reflexionen macht. Schliesslich darf es gewiss nicht als etwas Zufälliges betrachtet werden, dass beide Verse, (616. 683), wie durch die Unabhängigkeit des Gedankens, so auch durch die Selbständigkeit des Metrums und eine starke Interpunction von den folgenden Versen sich absondern.

Der trochäisch-päonische Vers, den Aristophanes Lys. 1014 ff. stichisch verwandt hat, liegt vom dialogischen Gebrauche noch weiter ab. Er ist aus einem akatalektischen trochäischen Dimeter und einem katalektischen päonischen Dimeter oder creticus zusammengesetzt,[1] so dass in ihm ein Tactwechsel stattfindet, der nach Westphal S. 199 für den lässigen *κόρδαξ* der Komödie ganz angemessen ist. Demnach ist das stichisch gehaltene carmen amoebaeum zwischen dem männlichen und dem weiblichen Halbchor melisch und unter Begleitung des Kordaxtanzes vorgetragen worden.

Ueber den Vortrag der trochäischen Hypermetren besonders zu handeln, möchte überflüssig erscheinen, da eigentliche Hypermetra, d. h. solche, die ähnlich wie jambische und anapästische Systeme Tetrameter zum Abschluss bringen, nirgends dem Chore, sondern immer nur den Schauspielern zufallen. Allein die Betrachtung derselben ist geeignet, die Gründe für die dialogische Recitation der Tetrameter noch

1) Vgl. G. Hermann Elem. p. 606.

zu verstärken, und dann sind strophisch geordnete Systeme auch dem Chore durchaus nicht fremd.

Nach Westphal sind die trochäischen Dimeter, die in der Weise eines πνῖγος verbunden sind und am Ende einer Partie von Tetrametern stehen, monodisch oder amoebaeisch vorgetragen worden. Letzteres wäre dann z. B. der Fall Ritter 284 ff., wo Kleon und Agorakritos sich der trochäischen Dimeter, die ohne Unterbrechung einander folgen, zu dem Ende bedienen, in fürchterlichen Drohungen und unverschämten Prahlereien mit fliegender Hast sich zu überbieten. Der Umstand, dass hier fast jede erste Arsis aufgelöst ist, bezeugt zwar die Leidenschaftlichkeit des Streites, aber an einen melischen Charakter erinnert nichts in der ganzen Scene. Es liesse sich hören, wenn Jemand die enge Verbindung dieses Systems mit den voraufgehenden Tetrametern, mit der Parodos betonte, und dieselbe Behandlung, wie sie in dieser herkömmlich ist, auch für jene Verse in Anspruch nähme. Allein die Parodos hat mit V. 277 ihr Ende erreicht, denn der Chor hat seitdem seinen festen Platz an der Thymele eingenommen. Damit ist das Moment, welches bisher einen melischen Vortrag bedingte, das Anrücken und die Bewegung des Chores, weggefallen. Der Chor spielt jetzt eine Zeitlang den stillen Zuschauer, während der Mann der Gasse sich mit dem Gerber herumzankt. Ausserdem war auch dieser Zank in seiner Heftigkeit nicht dazu geeignet, melodisch und unter Begleitung eines Instrumentes vorgetragen zu werden.

Der Chor hat, wie gesagt, kein solches System von trochäischen Dimetern überwiesen bekommen. Wäre es geschehen, man dürfte kein Bedenken tragen, es den Chorführer recitiren zu lassen.

Unzweifelhaft melisch ist dagegen der Vortrag aller derjenigen trochäischen Systeme, welche in der Form von Chorliedern mit antistrophischer Responsion auftreten, und wenn sie auch nicht rein hypermetrisch gehalten sind, doch in ihrer Composition mit den Systemen viel gemein haben. Dahin gehören unter anderm: Frösche 534—548 = 590—604, wovon der Chor zwei Theile, Dionysos und Xanthias

je einen singen; Frösche 1099—1108 = 1109—1118; Vögel 1470—1481 = 1482—1493. 1553—1564 = 1694—1705 u. s. w. Ausser diesen der Form des Systems näher stehenden Strophen, die sich erst in den Vögeln und den späteren Stücken finden, gibt es nun auch freiere trochäische Strophen, in denen nicht bloss die verschiedensten trochäischen Verse mit einander verbunden, sondern auch heterometrische Reihen zugelassen sind. Ueber ihren Vortrag, der selbstverständlich melisch ist und allemal dem Gesammtchor zufällt, braucht nichts weiter gesagt zu werden, und es mag genügen, einige solcher Chorlieder anzuführen. Trochäische Strophen mit beigemischten cretici finden sich u. a.: Ritter 617—621 = 684—690. Wesp. 463—470. Wesp. 405—414. Fried. 390—399. Lysistr. 1043—1058 = 1059—1072 = 1188—1203 = 1205—1215. Daktylische Verse sind mit ihnen verbunden Wolken 457—460, anapästische aber Frösche 895—905 = 992—1003 u. s. w.

3. Das anapästische Versmaass.

Die Anapäste, die sich, da der schwächere Tacttheil vorangeht und der stärkere nachfolgt, durch ihren Bau, dann aber auch durch ihren Namen, der von *ἀναπαίειν* „aufschlagen" hergenommen ist, als Marschrhythmus zu erkennen geben, sind zuerst in Prosodien und Embaterien gebraucht worden. Die Prosodien waren bekanntlich Lieder, die bei feierlichen Processionen zum Spiel der Flöte gesungen wurden;[1] die Embaterien aber, oder Enoplien, wie sie auch heissen, waren Gesänge, die das Heer, namentlich das der Spartaner, anzustimmen pflegte, wenn es in den Kampf zog oder im Anmarsch auf das feindliche Heer begriffen war.[2]

1) Proclus chrest. p. 381 Gaisf. Heph. (cf. Westph. 398): *ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον ἐπειδὰν προσίασι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς καὶ ἐν τῷ προσιέναι ᾔδετο πρὸς αὐλόν.*

2) Xenoph. Anab. VI, I, 11: *ἐπὶ δὲ τούτῳ ἐπιόντες οἱ Μαντινεῖς καὶ ἄλλοι τινὲς τῶν Ἀρκάδων ἀναστάντες ἐξοπλισάμενοι ὡς ἐδύναντο κάλλιστα ᾖσάν τε ἐν ῥυθμῷ πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλούμενοι καὶ ἐπαιάνισαν καὶ ὠρχήσαντο ὥσπερ ἐν ταῖς πρὸς τοὺς θεοὺς προσό-*

Beide Arten von Gesängen, die übrigens nach der Stelle des Xenophon VI, I, 11 eng unter einander verwandt waren, hatten zunächst wohl den Zweck, den Tact anzugeben und die Ordnung unter den einherziehenden Reihen zu wahren, dann aber dienten sie der viel höheren Bestimmung, durch die in ihnen enthaltenen Gebete und Anrufungen der Götter hier die Feststimmung, dort den kriegerischen Muth zu erhöhen. Das Instrument, das sie begleitete, war, in späterer Zeit wenigstens, die Flöte.

Die anapästischen Verse, die in den vorgenannten Liedern *κατὰ στίχον* gebraucht wurden, sind 1) die Tripodie (katalektisch und akatalektisch); 2) die katalektische Tetrapodie und 3) der katalektische Tetrameter. Für das häufige Vorkommen der Tripodie in den Prosodien und Enoplien sprechen die Namen, die dieser Vers in seiner akatalektischen Form führt; denn er heisst sowohl *προσοδιακός* als auch *ἐνόπλιος* oder *κατ' ἐνόπλιον ῥυθμός.*[1] Die zweite Form, die katalektische anapästische Tetrapodie, liegt noch vor in dem bekannten spartanischen Embaterion des Tyrtaeus, Bergk poet. lyr. fr. 15, 2², 404:

Ἄγετ' ὦ Σπάρτας εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιατᾶν u. s. w.

dessen melischer Character u. a. durch Tzetz. Chil. I, 692 (vgl. Bergk) bezeugt wird: *Τυρταῖος Λάκων στρατηγὸς καὶ ποιητὴς ὑπῆρχεν Προτρεπτικὰ πρὸς πόλεμον γράψας ᾀσμάτων μέλη ... ὡς Δίων ὁ Χρυσόστομος οὕτω που γράφει λέγων: ἄγετ' ὦ κτλ.* Als Marschlied wird dieser Vers übrigens auch durch den zweiten Namen, den er führt, *παροιμιακός*, gekennzeichnet, sobald man denselben mit Westphal S. 400 von *οἶμος* = *ὁδός* und nicht, wie es die Ueberlieferung will, von *παροιμία* (Sprichwort) herleitet.

δοις. Dazu vergleiche man Cicero Tusc. II, 16 ... Spartiatarum, quorum procedit agmen ad tibiam, nec adhibetur ulla sine anapaestis pedibus hortatio.

1) Vgl. schol. zu nub. 651: *κατενόπλιον ... ἄλλως ἐνόπλιον ... ὁ κατὰ δάκτυλον ... ὁ δὲ ἐνόπλιος καὶ προσοδιακὸς λεγόμενος ὑπό τινων κτλ.*

Der katalektische Tetrameter endlich, der nichts anderes als ein aus der katalektischen und akatalektischen Tetrapodie zusammengesetzter Vers ist, hat sich noch in dem Bruchstück des Tyrtaeischen Schlachtliedes erhalten, das durch Hephaestion 46 überliefert ist (Bergk fr. 16):

Ἄγετ' ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεως κίνασιν.

Es steht demnach der melische Gebrauch dieser Verse in ältester Zeit ausser allem Zweifel. Wie hat sie nun die Komödie behandelt? Zunächst in derselben Weise. Als nämlich — es ist das eine Hypothese Westphals, die aber sicher das Rechte trifft — die dorisch-sicilische Komödie den Tetrameter aus den dorischen Embaterien herübergenommen hatte, verwandte sie ihn, seiner Natur entsprechend, in den „skoptischen Processionen der Jambisten." Es ist noch ein solcher Tetrameter des Aristoxenos von Selinus bei Hephaest. p. 27 erhalten:

Τίς ἀλαζονίαν πλείσταν παρέχει τῶν ἀνθρώπων; τοὶ μάντεις.

Daneben aber findet sich in derselben sicilischen Komödie der Tetrameter auch bereits dialogisch gebraucht, und das in einer Ausdehnung, wie später nicht wieder. Denn Epicharm, der Begründer der regelrechten sicilischen Komödie, soll nach Hephaest. p. 45 Gaisf., auf den sich der Scholiast zu Plutus 487 beruft, zwei Stücke, die Choreuontes und den Epinikios, ganz in anapästischen Tetrametern geschrieben haben. Dass jedoch auch diesen Komödien der melische Vortrag an bestimmten Stellen gewahrt blieb, sind wir von vornherein berechtigt anzunehmen.[1] Die Neuheit der Erscheinung bestand eben nur darin, dass jetzt der Tetrameter auch im Dialog verwandt und recitirt wurde.

Dasselbe Verfahren sehen wir nun auch in der attischen Komödie beobachtet. Es mag dahingestellt bleiben, ob sie den anapästischen Rhythmus und speciell den Tetrameter aus der dorischen Komödie herübergenommen[2] oder jenen

---

1) Es wird das auch durch Athen. 4, 184 bezeugt: *καὶ τὴν Ἀθηνᾶν δέ φησιν Ἐπίχαρμος ἐν Μούσαις ἐπαυλῆσαι τοῖς Διοσκόροις τὸν ἐνόπλιον.*

2) So Westphal a. a. O. S. 401.

Spottgesängen entlehnt hat, die bei den Demeter- und Dionysosfesten stattfanden,[1] so viel steht fest, dass auch in ihr ein melischer und ein dialogischer Gebrauch der Anapäste unterschieden werden muss.

Wir beschränken uns der Aufgabe gemäss, die wir uns gestellt haben, auf die Stücke des Aristophanes und auch in diesen wieder nur auf diejenigen Partieen, die dem Chore gehören, und für diese dürfte im Allgemeinen der Satz gelten, dass alle Tetrameter und Dimeter, die wegen ihres Inhaltes dem Koryphäus zu geben sind, dialogischen Vortrag haben, sobald sie nicht einen Marsch oder eine tanzartige Bewegung des Chores oder auch der Schauspieler begleiten, dass dagegen alle Verse, die dem Gesammtchor überlassen werden müssen, in das Gebiet der Melik zu verweisen sind.

Der *Tetrameter,* um mit ihm zu beginnen, der nächst dem jambischen Trimeter der gewöhnlichste Vers ist und speciell vom Aristophanes, zumal in der Parabase, so häufig angewandt wird, dass er *μέτρον Ἀριστοφάνειον* heisst,[2] theilt mit dem jambischen resp. trochäischen Tetrameter die Eigenthümlichkeit, dass er ein Chorlied abschliesst, eine Zeitlang weiter gebraucht wird und zuletzt in ein System von anapästischen Dimetern ausläuft. Es gelten aber für das anapästische Syntagma oder die trichotomische Verbindung von einem Chorliede, einer Anzahl Tetrameter und einem dimetrischen System unbedenklich dieselben Bestimmungen, wie für das jambische und trochäische Syntagma, d. h. die zwei Tetrameter, die unmittelbar auf das Chorlied folgen, sind dem Koryphäus zu überweisen und als einfach recitirt zu betrachten. Um dies einleuchtend zu finden, braucht man nur auf Momente wie das gegensätzliche *ἀλλά*, den Wechsel des Metrums, die Aufforderung zur That u. s. w. zu achten. Auch geht es schon daraus hervor, dass in den antistrophisch gegliederten Syntagmen Rit. 756 ff. = 836 ff. Wolk. 949 —

1) Dies ist die Ansicht Bergks.

2) S. schol. Plut. 487: *καλεῖται δὲ τοῦτο τὸ μέτρον Ἀριστοφάνειον διὰ τὸ κατακόρως αὐτὸν τούτῳ χρήσασθαι . . .*

958 = 1024—1033. Frösche 895 ff. = 992 ff. jambische und anapästische Tetrameter als äquivalent zu einander in Beziehung gesetzt werden.

Es stehen aber anapästische Tetrameter in folgenden Syntagmen: Ritter 756 ff. = Wolken 959 ff. Wesp. 346 ff. = 379 ff. Wesp. 546 ff. Wesp. 648 ff. Vögel 460 ff. = 548 ff. Lysistr. 484 ff. = 549 ff. Ekkles. 581 ff. Plutus 487 ff.[1]

Aber der Koryphäus ist nicht bloss der Urheber dieser Kampfscenen — denn in der längeren anapästischen Partie wird meist ein erbitterter Streit geführt oder doch eine lebhafte Unterredung gepflogen — sondern auch öfters, wie Wesp. 350. 354. 383. 387. Vögel 467. 470. 500. 517 Theilnehmer an denselben. Auch diese Tetrameter fallen dann mit den übrigen Versen in den Bereich des Dialogs.

Damit ist aber die Zahl der recitirten Tetrameter noch nicht erschöpft. Es sind ihnen ferner alle diejenigen zuzuzählen, die innerhalb eines Epeisodions vorkommen und dazu dienen, ähnlich wie im Syntagma ein Lied abzuschliessen oder es einzuleiten, einen Befehl zu geben u. s. w. Nimmt man z. B. die Tetrameter Wolk. 476 und 477, so sind sie denen im Syntagma völlig gleich und unterscheiden sich nur darin von ihnen, dass sie nicht in einer längeren Partie fortgesetzt werden und zuletzt in ein System von Dimetern übergehen. Ihr Vortrag kann also kein anderer gewesen sein.

Aus ganz denselben Gründen müssen die Verse Vögel 637—638 dem Chore zugetheilt werden.

Diese Stelle ist aber noch in anderer Hinsicht merkwürdig. Sie ist eine von denen, die nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfang des Chorliedes anapästische Tetrameter aufzuweisen haben. Es sind das die beiden Verse 627 und 628. Wie steht es mit diesen? Spricht schon die

1) In Betreff der beiden letzten Stellen verdient die Bemerkung Westphals (S. 402 A.) beachtet zu werden: „Bloss Ekkles. und Plutus fehlt das Antisyntagma, in dem letzteren Stücke auch die Strophe vor den Tetrametern, die hier um so mehr ihre Stelle haben sollte, als den Tetrametern ganz in der characteristischen Weise dieser Syntagmata zwei mit ἀλλ' beginnende Verse des Koryphäus vorausgehn."

Analogie dafür, sie dem Koryphäus zu überlassen und dialogischen Vortrag anzunehmen, so thut es der Inhalt erst recht. In einfacher, bündiger Weise versichert der Koryphäus den Athener Peisthetairos, treu zu ihm stehen zu wollen, während der Chor im darauf folgenden Liede einen Schwall von Worten aufwendet, um schliesslich nichts anderes als ganz dasselbe zu sagen.

Ein zweiter derartiger Fall liegt Thesmoph. 655 ff. vor. Hier gehen dem Tanzliede 663 ff. vier trochäische und diesen wieder vier anapästische Tetrameter voraus. Auch hier liegt kein zwingender Grund vor, einen melischen oder auch nur melodramatischen Vortrag anzunehmen. Denn der Tanz beginnt erst 663, und dann enthalten jene Verse so präcise, die Bewegungen vorzeichnende Dispositionen, dass sie zu den lyrischen Ergüssen des Chores fast in einem diametralen Gegensatze stehen.

Mit dem Urtheil über diese Stelle ist auch das über V. 947—952 desselben Stückes gefällt. Hier wird ein Tanzlied durch eine Verbindung von zwei Tetrametern und vier Dimetern eingeleitet und vorgeschrieben, und darum möchten wir erst mit dem *ὅρμα, χώρει* das *μέλος* beginnen lassen. Etwas anderes ist es mit den vier anapästischen Tetrametern Wesp. 725—728. Weil sie eine Sentenz enthalten, die nach dem Geschmacke des Chores, nicht aber des Führers ist, und sodann, weil aus dem vierten Tetrameter nur über die leichte Interpunction eines Kommas hinweg der Uebergang zu den rein lyrischen Maassen des Chorliedes stattfindet, können wir uns nicht entschliessen, mit Jul. Richter die betreffenden Verse dem Koryphäus zu geben, sondern wir rechnen sie zum Chorliede.

Schliesslich finden sich in den Epeisodien auch solche Tetrameter, die mit keinem Liede in Verbindung stehen. Auch sie sind, wie nicht zu bezweifeln, gesprochen worden, da sie sich von ihrer dialogischen Umgebung in nichts unterscheiden, sondern ganz wie diese, höchstens noch lebendiger und nachdrücklicher zur Förderung des dramatischen Zwiegesprächs beitragen. Um den Fall mit einigen Beispielen zu belegen, verweisen wir u. a. auf Ritter 1319 ff., Lysistr.

1108—1111. Wolken 358. Vögel 656. Ekkles. 514. Plutus 487 u. s. w.

Die beiden letzten Stellen haben wieder insofern etwas Besonderes, als die Tetrameter des Koryphäus in Tetrametern der Schauspieler ihre Fortsetzung finden. In den Ekkles. fügt Praxagora den drei Versen der Chorführerin drei gleiche hinzu, worauf der gewöhnliche jambische Trimeter wieder eintritt; in der Plutusstelle aber wird das lange Zwiegespräch angereiht, das Chremylos und die Peneia in anapästischen Tetrametern führen, und das gleich wie die syntagmatischen Partieen in einem Hypermetron seinen Abschluss findet. Von den anapästischen Tetrametern und Dimetern, welche Fried. 1316—1328 mit einander verbunden sind, steht es nicht fest, wem sie gehören; die Einen geben sie dem Trygaios, die Anderen dem Chore. Sind die Letzteren im Rechte, so geht unser Vorschlag in Betreff des Vortrags dahin, einfache Recitation durch den Koryphäus anzunehmen. Denn die ganze Partie hat ihrer Form nach mit den entsprechenden Theilen im Syntagma die grösste Aehnlichkeit, und da in den Versen mit grosser Ruhe und Umsicht Bestimmungen getroffen und Aufforderungen zum Handeln gegeben werden, so spricht auch der Inhalt für jene Vermuthung.

Sollten sich anapästische Tetrameter in der Parodos vorfinden, so stände die Art ihres Vortrags, wie wir später genauer sehen werden, fest, sie wären dann vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen worden. Nun bezeichnet Westphal S. 403 als solche Tetrameter der Parodos Wolken 263 ff. und Frösche 353 ff. Allein in den Wolken nimmt die Parodos erst mit dem ἀέναοι Νεφέλαι V. 275 ihren Anfang: die Tetrameter des Sokrates und Strepsiades können keinen Marsch des Chores begleiten, da vom Anrücken desselben noch nichts gemeldet ist. Sie werden erst gebeten zu kommen und erscheinen auch dann nicht gleich in der Orchestra, sondern sind noch so lange, als sie die Strophen der Parodos singen, den Blicken der Schauspieler entzogen. Und was die Stelle in den Fröschen betrifft, so steht sie zwar in einer Parodos, aber diese Parodos ist von allen andern wesentlich

verschieden, und was von jenen gilt, gilt nicht auch von ihr. Sie ist von aussergewöhnlich grosser Ausdehnung und umfasst die verschiedenartigsten Stücke, Lieder, Vorträge des Koryphäus und dialogische Partieen der Schauspieler. Denn hier ist der Chor nicht in steter Vorwärtsbewegung begriffen, sondern bisweilen macht er Halt, und solche Pausen werden vom Dichter in der sinnigsten Weise ausgefüllt. Wenn nun in einem solchen Falle, wie es an der betreffenden Stelle geschieht, der Koryphäus als Hierophant verkleidet anapästische Tetrameter vorträgt, um allen Ungeweihten die Theilnahme am Festzuge zu verwehren, so ist es nur zu wahrscheinlich, dass er sie gesprochen und dass der Chor, wie es der Ernst der Mahnungen fordert, in lautloser Stille ihm zugehört hat.

Tetrameter, die in der Epodos stehen, sind vom ganzen Chore gesungen worden, da unter ihren Klängen der Auszug stattfand. Von den beiden Stellen, die hierher gehören, Wolken 1510 und Plutus 1208, enthält die letztere noch einen besonderen Hinweis auf den Gesang, da es heisst:

δεῖ γὰρ κατόπιν τούτων ᾄδοντας ἕπεσθαι.

Das Scholion zu dieser Stelle gedenken wir bei einer andern Gelegenheit zu verwerthen, wo von den Epodoi im Allgemeinen die Rede sein wird.

Ueber den Gebrauch der anapästischen *Dimeter* ist für unsere Zwecke etwa folgendes zu bemerken. Bilden Dimeter zu einem strengeren System verbunden den Abschluss von Tetrametern in den sogenannten Syntagmen, so sind sie gleichfalls dialogisch vorgetragen worden.[1] Doch diese Hypermetra fallen immer den Agonisten, niemals dem Chore zu. Wohl aber betheiligt sich der Koryphäus an der in anapästischen Dimetern und Monometern gehaltenen Streitscene zwischen dem *Δίκαιος* und dem *Ἄδικος λόγος*; er sucht

---

1) Man sieht das unter anderm auch daraus, dass diese anapästischen Hypermetra noch vielfach in der mittleren und selbst in der neueren Komödie gebraucht worden sind und hier durchaus nichts Sangbares an sich haben. Denn es sind fast durchweg Speise- und Küchenzettel, durch deren athemlose Recitation der Schauspieler seine Zungenfertigkeit zeigen konnte. S. Westph. S. 422.



zu vermitteln nnd eine Verständigung zu ermöglichen. Die Verse, in denen er das thut, (Wolken 934 ff. 940), tragen ganz dialogisches Gepräge und sind gleich den Dimetern der beiden *Λόγοι* der Recitation zu überweisen.

Dann hat der Chor ein kleines anapästisches System Wesp. 863, und da hier erst das Gebet in Aussicht gestellt wird, das 868 folgt, so hat sicherlich auch dies System dialogischen Vortrag.

Ganz ebenso wird man über das anapästische System kurz vor dem Ende der Vögel V. 1726—1730 und 1743—1747 urtheilen müssen. Es geschieht um des Inhaltes und einiger bestimmter Anzeichen willen, dass diese Verse dem Koryphäus zu recitiren gegeben werden, worüber oben gehandelt ist. Auch Bergk theilt diese Auffassung; er schreibt in der praefatio p. VII.: V. 1743 usque ad 1747 vulgo tribuuntur Pisthetaero, *sed chori coryphaeus hos versus dicit.*

Die Dimeter im *πνῖγος* der Parabase hat der Koryphäus zu den Klängen der Flöte declamirt. Das Nähere hierüber soll bei Besprechung der Parabase folgen.

Steht sonach die Recitation gewisser anapästischer Systeme ausser Zweifel, so ist doch nicht zu leugnen, dass sie der Mehrzahl nach melisch vorgetragen worden sind.

Melisch war ja ursprünglich die Tetrapodie in den alten Embaterien; melisch ist sie von Kratinus *Ὀδυσσῆς* fr. 15. Mein. gebraucht,

Σιγάν νυν ἅπας ἔχε σιγάν,
καὶ πάντα λόγον τάχα πεύσει·
ἡμῖν δ' Ἰθάκη πατρίς ἐστιν,
πλέομεν δ' ἅμ' Ὀδυσσεῖ θείῳ,

wozu Bergk comment. p. 160 bemerkt: *in extrema autem fabula* socii Ulixis rem ut gesta erat aperiunt ipsiusque Ulixis nomen produnt ... chorus autem alloquitur Polyphemum ceterosque Cyclopes e. q. s., melisch ist sie an der ganz analogen Stelle bei Aristophanes Thesmophor. am Ende: *ἀλλὰ πέπαισται μετρίως ἡμῖν* u. s. w. Denn in allen diesen Fällen hat der *παροιμιακός* den Marsch des abziehenden Chors zu begleiten. Theilt man mit Westphal den Schluss der Wolken so ab, dass ein System von einem akatalek-

tischen und einem katalektischen Dimeter gewonnen wird, so ist auch diese Stelle hierher zu ziehen.

Mit den Schlusshypermetren sind diejenigen auf gleiche Linie zu stellen, welche am Ende der einzelnen Epeisodien stehen und die Bewegungen der abziehenden Schauspieler oder des Chors, der sich zum Tanze anschickt, rhythmisch zu regeln haben. Es sind das, wie Jedermann weiss, die sogenannten *κομμάτια* der Haupt- und Nebenparabasen, die sich schon durch ihr stereotypes *ἴθι* und *ἴτε* als begleitende Gesänge zu erkennen geben. Wir kommen an einem andern Orte auf sie zurück.

Die spondeischen Anapäste Frösche 372 ff., die schon aus andern Gründen als Chorlied bezeichnet wurden, müssen unbedingt „als die Nachahmung eines Prosodions aus der demetrischen Cultuspoesie gelten." Der Scholiast nennt sie ein *μέλος μονοστροφικόν*. Die hypermetrische Strophe, Vögel 400—405, in welcher der Koryphäus den Befehl ertheilt, die Waffen niederzulegen und den Versuch zu machen, auf dem Wege der Unterhandlung den Streit zu beenden, erinnert an den Ton der enoplischen Gesänge. Melischer Vortrag ist also mit Sicherheit anzunehmen, und wenn wir denselben dem Chorführer geben, so geschieht das aus dem Grunde, weil nur er vernünftigerweise das Commando eines Feldherrn ausüben kann. S. S. 9.

Anapästische Systeme, in denen tragische Scenen parodirt werden, erfahren selbstverständlich dieselbe Behandlung wie ihre Vorbilder. Von diesen, den sogenannten Klaganapästen, wissen wir (Westphal S. 426), dass sie entweder als Chorlied vom Chor und Schauspieler oder als Monodie von diesem allein gesungen wurden. Danach steht der melische Vortrag fest für Stellen wie Lysistr. 959, Thesmoph. 707, Wol. 716 ff., Frieden 978 u. s. w. Das System Vögel 1743, das Westphal auch hierher zieht, haben wir bereits dem Koryphäus zur Recitation zugewiesen.

Zweifelsohne vom ganzen Chor gesungen sind die der Komödie eigenthümlichen freien Systeme, d. h. die antistrophisch gegliederten Lieder, in denen sowohl, was die Cäsuren als die Auflösung der einzelnen Füsse und die

Länge der Verse betrifft, die grösste Freiheit obwaltet, und denen auch alloiometrische Verse, wie Päonen, Cretici, Dochmien, Iamben und Trochäen beigemischt sind. Solche Strophen dienen zum Ausdruck grosser Unruhe und einer besonders erregten Stimmung. Eine Betrachtung ihres Baues gehört nicht weiter hierher, es mögen also nur einige Stellen citirt werden: Vögel 327 ff. = 343 ff., Vögel 1058 ff. = 1088 ff., Lysistr. 476 ff. = 541 ff., Thesmophor. 667 ff. = 707 ff., Frieden 459 ff. = 486 ff.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass auch der anapästische Pentameter zweimal, Achar. 285 = 336 und Vögel 456 sich vorfindet. Sie werden beide vom Chor gesungen. Denn dieser steht in einem anapästischen Liede, und jener, der in seiner Hast die Wuth des Chors vortrefflich wiederspiegelt, kann auch keinen andern als melischen Vortrag gehabt haben.

4. Das daktylische Versmaass.

Der daktylische Hexameter, der gebräuchlichste Vers dieses Metrums, ist die ausschliessliche Form für das Epos und die didaktische Poesie, und für die Behandlung desselben ist Homer allezeit maassgebend geblieben. Was den Vortrag des Hexameters betrifft, so ist derselbe ein anderer in der vorhomerischen, ein anderer in der nachhomerischen Zeit. Denn vom heroischen Zeitalter ist es bekannt, dass damals Sänger von Beruf, wie Phemios und Demodokos, aber auch musisch gebildete Helden, wie Achilles, die *κλέα ἀνδρῶν* zu singen pflegten und dabei vor Beginn des Gesanges, während der Pausen und am Schlusse einige Accorde auf der Phorminx spielten, cf. Od. *α*, 155; *ε*, 206; *ϱ*, 262, und dazu Hesych. *ἀνεβάλλετο· ἀνεκρούετο· ἀνήρχετο*, sowie Schol. Pindar Ol. II. 1: *πρῶτον γὰρ ἔκρουον, εἶτα ἐπῇδον,*[1] auch schreibt Athen. 632 c, d: *ὅτι δὲ πρὸς τὴν μουσικὴν οἰκειότατα διέκειντο οἱ ἀρχαῖοι δῆλον καὶ ἐξ Ὁμήρου ὃς διὰ τὸ μεμελοποιηκέναι πᾶσαν ἑαυτοῦ τὴν ποίησιν κτλ.* Dagegen bestand der Vortrag der Rhapsoden in einfacher Recitation, aus dem

1) Vgl. Nitzsch zu Od. *α*, 155.

Singen war ein Sagen geworden. Von der Phorminx machten sie keinen Gebrauch mehr, sondern statt ihrer hielten sie einen Lorbeerzweig in den Händen, ganz in der Weise des Hesiod, der Theog. 1, 30 erzählt, dass ihm die Musen, als sie ihn zum Dichter machten, einen Lorbeerzweig abzubrechen befohlen hätten. Bestimmte Zeugnisse für die Recitation der Rhapsoden haben wir unter anderem in der Nachricht von dem Versuche Terpanders, einen melodischen Vortrag des homerischen Epos unter Begleitung der Kithara einzuführen und in bestimmter Weise zu regeln,[1] und dann in der Glosse des Hesychius *ῥαψῳδοί· ὑποκριταὶ ἐπῶν.*[2] Von dem dramatisch-declamatorischen Vortrag der Rhapsoden in späterer Zeit entwirft Plato im Ion ein anschauliches Bild, wo die Rhapsoden wegen des Zuviel in Betonung und Geberdenspiel verspottet werden.

Galt der daktylische Hexameter für den eigentlichen Vers des Epos, so hat ihn doch auch die Lyrik nicht verschmäht. Wie die Ueberreste beweisen, haben Terpander (fr. 3 und 4), Alkman (fr. 21) und Corinna (fr. 23) ganze lyrische Gedichte in diesem Metrum verfasst. In allen diesen Fällen ist um des willen am melodischen Vortrage nicht zu zweifeln, weil die betreffenden Dichter zu den Hauptvertretern der melischen Poesie und zum Theil auch zu den Neubegründern und Pflegern der Musik gehören.

Der Vortrag des elegischen Distichons scheint bei den verschiedenen Dichtungsarten verschieden gewesen zu sein. Von den sogenannten pragmatischen Elegikern berichtet Athen. a. a. O. 632 d, dass sie bei der Abfassung ihrer

---

1) S. die Stellen bei Bode a. a. O. II, 1, 172 A. 2.

2) Die Erklärung des Hesychius bezieht sich anf Plat. De Repub. 395 A.: *οὐδὲ μὴν ῥαψῳδοί γε καὶ ὑποκριταὶ ἅμα* (scil. *δύναιντ' ἂν εἶναι*). Es ist demnach ganz falsch, wenn Ficinus mit Zustimmung Stallbaums übersetzt: Neque etiam rhapsodi (id est cantores heroicorum) simnl esse et histriones possunt. Sänger nnd Schauspieler möchte auch so leicht Niemand in ein nnd derselben Person gesncht haben, wohl aber lag es nahe und konnte nöthig scheinen, auf den Unterschied zwischen einem Declamator und einem Schauspieler hinzuweisen.

Gedichte das musikalische Element völlig ausser Acht gelassen hätten: *Ξενοφάνης δὲ καὶ Σόλων καὶ Θέογνις καὶ Φωκυλίδης, ἔτι δὲ Περίανδρος ὁ Κορίνθιος ἐλεγειοποιὸς καὶ τῶν λοιπῶν οἱ μὴ προσάγοντες πρὸς τὰ ποιήματα μελῳδίαν ἐκπονοῦσι κτλ.* Die elegischen Epigramme waren gleichfalls nur für die Lectüre geschrieben. Dagegen waren die elegischen Lieder mit threnetischem Inhalt für den Gesang zur Flöte eingerichtet, was unter anderm das Auftreten des Sakadas und Echembrotos bezeugt,[1] und die Elegie mit politischem und kriegerischem Character mag immerhin zum Theil in öffentlichen Versammlungen, bei Gelagen u. s. w. nur recitirt worden sein, zum Theil ist sie sicherlich auch noch gesungen worden. Das gilt vor allem von den Liedern des Hauptvertreters dieser Gattung, des Tyrtäus. Denn wie es von seinen Embaterien heisst, sie seien beim Beginn der Schlacht gesungen worden, so wird von seinen Elegieen berichtet, das Heer hätte sie Abends nach dem Mahle und auch später noch auf Kriegszügen gesungen.[2] Endlich wird man der erotischen Elegie mit ihrer schmelzenden Klage und der Innigkeit ihrer Empfindung die musikalische Begleitung nicht absprechen wollen, zumal wenn man bedenkt, dass Mimnermus, dem auf diesem Gebiete der Preis gebührt, eben so gut Flötenspieler wie Dichter war[3] und also nicht verfehlt haben wird, seine Poesieen in Musik zu setzen.

Wir kämen hiernach zu dem Ergebniss, dass die Recitation des daktylischen Hexameters in der Weise, wie sie bei den Rhapsoden üblich war, bei den lyrischen Dichtern theils beibehalten, theils aber, und das in den meisten Fällen, durch melischen Vortrag zum Spiel der Flöte verdrängt wurde.

---

1) Paus. X, VII, 3: *καὶ αὐλῳδίαν τε κατέλυσαν, καταγνόντες οὐκ εἶναι τὸ ἄκουσμα εὔφημον· ἡ γὰρ αὐλῳδία μέλη τε ἦν αὐλῶν τὰ σκυθρωπότατα, καὶ ἐλεγεῖα (καὶ θρῆνοι) προσαδόμενα τοῖς αὐλοῖς.*

2) Die Belegstellen hierzu hat Bode, Gesch. d. Hell. Dichtkunst II, 1. S. 172. A. 4 gesammelt.

3) Vgl. Strabo 643, 28: *Μίμνερμος αὐλητὴς ἅμα καὶ ποιητὴς ἐλεγείας.*

Bei den Tragikern findet sich der daktylische Hexameter stichisch sehr selten gebraucht und dann allemal in Monodieen (Soph. Philokt. 839; Trach. 1008; Eurip. Troad. 595; fr. Phaeth. 66), so dass die Art des Vortrags keiner weiteren Bestimmung bedarf.

In der Komödie trifft man den Vers viel häufiger an, freilich immer an solchen Stellen, die nicht dem Chor, sondern den Schauspielern zufallen, so z. B. Rit. 195. 1015. 1030. 1054. 1066. 1082; Frieden 1063—1113; Vögel 967; Lys. 770 u. s. w. Da dieselben fast durchweg Orakel enthalten oder ankündigen und auslegen; da es ferner auf die Schönheit des Vortrags durchaus nicht ankommt, sondern einfach auf die Wiedergabe resp. Verspottung des Inhalts; da endlich diese Verse mitten im Dialog stehen und selbst mit iambischen Trimetern untermischt sind (Vögel 967 ff.), so hat man sich keinen Augenblick zu bedenken, diesen Hexametern die dialogische Recitation zuzusprechen, mit Ausnahme jedoch der Verse Frieden 1263 ff., die dem Sohne des Lamachus resp. des Kleonymos angehören und den ausdrücklichen Angaben sowohl des Dichters als des Scholiasten zufolge gesungen worden sind.

Eine Partie stichischer Hexameter fällt indess auch dem Chore zu, und von ihr steht es fest, dass sie gesungen wurde. Es sind das die sechs daktylischen Hexameter am Schlusse der Frösche, deren melischer Character einmal daraus hervorgeht, dass sie ein Processionslied sind und den abziehenden Aeschylus zu begleiten haben, sodann daraus, dass Pluto mit den Worten dazu auffordert:

χάμα προπέμπετε
τοῖσιν τούτου τοῦτον μέλεσιν
καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες,

drittens endlich daraus, dass aus den Worten des Pluto zu schliessen und nach Angabe des Scholiasten diesen Versen ein Aeschyleisches Chorlied zu Grunde liegt. Und hat auch das Fragment aus *Γλαῦκος Ποτνιεύς*, welches im Scholion citirt wird, mit der vorliegenden Stelle zu wenig Aehnlichkeit, als dass es als Vorbild derselben betrachtet werden könnte, so ist doch Aeschyleischer Ton und Character in unserm Liede nicht zu verkennen.

Was sich sonst von daktylischen Versen bei Aristophanes vorfindet, hat seine Stelle in Chorliedern, sei es nun, dass daktylische Reihen alloiometrischen Strophen beigemischt sind, sei es, dass sie ein selbständiges, daktylisches Chorlied bilden.

So stehen, um jenen Fall zuerst zu betrachten, Rit. 328 = 402 zwei daktylische Tetrameter in einer päonisch-trochäischen Strophe. Eine daktylische Pentapodie ist Wolken 459 zwischen trochäische Weisen eingeschoben.

Aber auch vollständige daktylische Chorlieder hat er gebildet. Die Ankunft der Wolken-Göttinnen erfolgt unter Absingung von daktylischen Versen, meist Tetrapodieen und Hexapodieen, denen einige logaödische Verse und ein paroemiacus zugesellt werden. Der Chorgesang Frösche 814 ff., der aus vier sich genau entsprechenden Strophen besteht, umfasst in jeder derselben zwei daktylische Hexameter, einen Pentameter und einen katalektisch-trochäischen Dimeter. Einem Systeme gleicht die daktylische Strophe Frösche 875 ff., welche aus Hexapodieen und Tetrapodieen gebildet ist und mit einem daktylisch-logaödischen Verse abschliesst. Auch Vögel 1748 ff. stehen im daktylischen Chorlied. Schliesslich verdient noch der famose Küchenzettel am Ende der Ekkles. Erwähnung, da der Grundrhythmus desselben unleugbar daktylisch ist.

In allen diesen daktylischen Liedern, deren geringe Anzahl übrigens zur Genüge beweist, dass das daktylische Metrum in der Komödie keine grosse Rolle spielt, ist Aristophanes auf gewisse Vorbilder zurückgegangen, die er, wie Westphal trefflich nachweist,[1] in bestimmter Absicht copirt hat. In der Parodos der Wolken hat er, wie schon S. 19 bemerkt wurde, den feierlichen, ernsten Stil der Nomendichter in kunstvoller Weise nachgeahmt, damit das leichtfertige, windige Wesen der neuen Gottheiten recht grell davon absteche. Nicht minder feierlich ist der parodische Lobgesang Vögel 1748 gehalten. Die Str. Frösche 875 wird auf die Sitte der alten Auloden und Kitharöden zurückge-

1) A. a. O. S. 381 ff.

führt, vor Beginn des musischen Wettstreits ein Lied zu singen, um den Beistand der Musen anzurufen. Und auch das daktylische Hyporchem Ekkles. 1168 ist nicht ohne Vorbild gewesen, da aus Pollux 4, 82 hervorgeht, dass auch sonst Daktylen zu Hyporchemen verwandt worden sind, und die hyporchematischen Daktylen Alkmans fr. 25 u. 26 „wo der spartanische *παμφάγος* mit einer ähnlichen Ausgelassenheit, wie bei Aristophanes der Athenische Weiberchor die Seligkeit des Essens besingt“ dürfen vielleicht als das Original zu dieser Stelle betrachtet werden.

Sonach können wir unser Urtheil über die Daktylen bei Aristophanes dahin zusammenfassen, dass sich stichische Hexameter an manchen Stellen vorfinden, und soweit sie den Schauspielern gehören, fast durchweg ein dialogisches Metrum sind, dass dagegen die stichischen Hexameter am Schluss der Frösche und alle andern daktylischen Verse, mögen sie nun zu daktylischen Strophen vereinigt, oder andern Reihen beigemischt sein, rein melodischen Vortrag haben.

B. Metra, die nur melischen Vortrag zulassen.

Wir haben im Obigen zuerst die Metra des *γένος διπλάσιον*, die Iamben und Trochäen betrachtet, weil sie die gebräuchlichsten sind. Es empfiehlt sich also auch hier wieder vom *γένος διπλάσιον* auszugehen und zu sehen, was die potenzirten Iamben und Trochäen, die Ionici und dann die Choriamben für eine Verwendung bei Aristophanes gefunden haben.

1. Das ionische Versmaass.

Die *Ionici* sind zunächst in den Cultusgesängen des Bacchus und der Kybele gebraucht worden, (nach den Galloi, den Kybelepriestern werden sie geradezu Galliamboi genannt), sind dann in Trink- und Liebeslieder übergegangen und haben hierauf auch in der Tragödie eine Stelle gefunden, die sie theils in Dionysosliedern, theils in Gesängen

mit wehmüthigem Inhalt, theils in klagenden Monodieen gebraucht hat.

Aristophanes hat sich ihrer an mehreren Stellen bedient, und davon ist die eine höchst characteristisch. In Rücksicht nämlich auf ihren bacchischen Ursprung verwendet sie der Dichter in der Parodos der Frösche (324 ff.) zu dem Gesange, in welchem Bacchus gebeten wird, mit dem Myrthenkranze geschmückt zu erscheinen und den festlichen Reigen zu eröffnen.

Wenn diese Ionici in Verbindung mit Baccheen und Cretici auftreten, so ist das ebenfalls nichts Gleichgültiges, sondern verräth eine bewusste Absicht des Dichters, der tiefe Einsicht in den Geist und Character der einzelnen Rhythmen besass und Künstler genug war, um demselben allüberall gerecht zu werden.

Das zweite Mal finden sich ionici a minore Wespen 273 und 280 zu Anfang und am Schluss eines daktylisch-trochäischen Liedes, dessen melischer Vortrag schon allein durch das ᾄδοντας in v. 271 gesichert ist.

Das dritte Mal sind ionici a minore Wespen 291 — 303 = 303 — 316 zur Anwendung gekommen. Hier enthalten die von Bergk u. A. antistrophisch abgetheilten Verse, den Handschriften zufolge, eine Unterredung zwischen einem *ΠΑΙΣ* und dem *ΧΟΡΟΣ*. Allein da der Character und der sonstige Gebrauch dieser Verse der Vermuthung Raum gibt, dass sie gesungen und von einer tanzartigen Bewegung begleitet worden sind, so wird man gut thun anzunehmen, dass nicht ein Knabe und der Chorführer allein, sondern alle Knaben und alle Choreuten die Verse im Wechselgesange vorgetragen haben. Dagegen scheint zwar der Umstand zu sprechen, dass man sich genöthigt sieht, den früheren Wechselgesang v. 248 ff. dem Koryphäus und einem Knaben zu überlassen. Allein es darf nicht übersehen werden, dass während des ersten Liedes der Chor noch im Anzuge begriffen ist und der mehr melodramatische Vortrag des iambisch-dikatalektischen Tetrameters, der in Folge dessen stattfindet, einem einzelnen Knaben recht gut zugemuthet werden kann, dass dagegen der rein melische Vortrag der ionici,

wozu sich noch der Tanz gesellte, das Vermögen eines einzelnen Knaben übersteigen würde.

Ueberdiess lässt sich nicht leugnen, dass die hochtragischen, dem Euripides entlehnten Schmerzensausbrüche v. 309: *ἀπαπαῖ φεῦ ἀπαπαῖ φεῦ*, v. 311: *τί με δῆτ, ὦ μελέα μῆτερ, ἔτικτες*, v. 315: *ἓ ἔ· πάρα νῷν στενάζειν*, eine viel mächtigere Wirkung haben, wenn sie vom Gesammtchor und von allen Knaben gesungen werden, als wenn sie der Mund eines Einzelnen ausstösst, wie sie denn auch nach einer Notiz des Scholiasten *οἱ ταττόμενοι παῖδες* bei Euripides gesungen haben.

Zuletzt möchten wir noch auf einen neuen Gesichtspunkt verweisen. Die Absicht des Koryphäus, durch einen volltönenden Gesang des ganzen Chors den Philokleon herauszulocken (cf. v. 272), ist am Schlusse des antistrophischen Liedes v. 290 noch nicht erreicht; erst 316 ruft derselbe seinen Freunden zu, dass ihn ihr Gesang gewaltig bewege. Wie nun? Wenn der Chor durch das *μέλος* bis 290 seinen Zweck noch nicht erreicht hatte, wird er da Monodie eintreten lassen und sich von ihr Wirkung versprechen? Gewiss nicht. Der ganze Chor und alle Knaben haben auch die Partie von 291 — 315 mit Gesang und Orchestik vorgetragen.

Die Frage, wieviel Knaben es gewesen sein mögen, ist für uns hier von keinem weiteren Interesse. Es reicht aus, zu wissen, dass, wie Richter prol. ad Vesp. p. 53 überzeugend nachgewieseu hat, weder der Annahme von drei, noch von vier, noch von vierzehn Knaben etwas im Wege steht, und dass diese pueri praelucentes auf alle Fälle ein *παραχορήγημα* gewesen sind und nicht, wie G. Hermann behauptete, mit den Greisen zusammen die gesetzliche Anzahl von 24 Chorenten voll gemacht haben.

Endlich ist auch der Wechselgesang zwischen Agathon und dem *παραχορήγημα* der Musen Thesmophor. 101 — 129 in ionischen Versen abgefasst. Freilich sind dieselben durch Anaklasis vielfach umgestaltet und verändert. Vergl. Enger z. St.

2. Das choriambische Versmaass.

Die *Choriamben* gehören ebenfalls dem γένος διπλάσιον an; sind sie doch nichts anderes als iambische Dipodieen, welche durch Anwendung der Anaklasis die Gestalt von einem aus χορεῖος und ἴαμβος zusammengesetzten Versfuss erhalten haben. Nach Mar. Victor. 4, 1 war der Vers von Archilochus erfunden, der ihn wahrscheinlich mit iambischen Reihen zusammen brauchte. Aus der Lyrik ist er in das Drama übergegangen, und zwar liebt ihn die Komödie mehr als die Tragödie. Von Eupolis ist es bekannt, dass er seine Parabasen in stichisch-choriambischen Tetrametern schrieb, weshalb der Vers μέτρον Εὐπολίδεῖον genannt wurde. So häufig wie Eupolis braucht nun zwar Aristophanes jenes Versmaass nicht, es kommt aber doch noch oft genug vor, und zwar nicht in stichischer Form, sondern zu Strophen verbunden oder inmitten alloiometrischer Reihen.

Dass dies Metrum, mag es nun stichisch oder strophisch behandelt worden sein, auf keinen Fall schlicht recitirt, sondern gesungen oder doch melodramatisch vorgetragen wurde, geht schon aus dem Wechsel hervor, den es fortwährend erleidet. Denn Verse, die aus lauter reinen Choriamben beständen, sind bei den Griechen niemals gebaut worden, sondern ein jeder einzelne erleidet durch Polyschematismus irgend eine Veränderung, und wenn es nur die wäre, dass der letzte Choriambus durch eine Dipodie verdrängt wird. Sodann spricht für melischen Vortrag der Choriamben ihre Verbindung mit iambischen Reihen, mit ionici a minore und namentlich mit Logaöden, von denen sie häufig nur mit Mühe oder gar nicht zu unterscheiden sind.

Die *choriambisch-logaödischen* Strophen haben einen sehr bewegten Rhythmus[1] und sind trefflich dazu geeignet, das komische Pathos auf dem Höhepunkte seiner Entwickelung auszudrücken. Das zeigt sich vor allem in jener lebendigen Scene Lysistr. 321 ff., wo die Männer gedroht haben,

---

1) Vergl. Westph. a. a. O. S. 834.

die Weiber in der Burg zu verbrennen, und diese nun Wasser herbeischleppen, das Feuer zu löschen. Hier lässt der bewegte choriambische Rhythmus die Angst, die Wuth, das Hin- und Herlaufen der Weiber deutlich hindurchblicken, und will man die mächtige Wirkung dieser Scene nicht beeinträchtigen, so muss man die Verse dem Gesammtchor geben oder vielmehr unter die Halbchöre vertheilen.

Nur über die beiden Verse zu Anfang des Chorliedes, 319—320, urtheilen wir anders. Weil nämlich der Gedanke, wie früher ausgeführt wurde, ganz in der Manier des Koryphäus gehalten ist, weil ferner die beiden Verse einen Theil für sich bilden und ganz ausserhalb der Responsion stehen, in welcher Hinsicht sie den beiden iambischen Tetrametern vor dem Einzugsliede der Männer gleichen (v. 254 u. 255), so müssen die beiden Verse der Chorführerin zugewiesen werden, ihr Vortrag aber muss ein melischer oder doch melodramatischer sein, da unter ihren Klängen die Weiber die Bühne überschreiten und bis an den Rand derselben herankommen.

In die Klasse der choriambisch-logaödischen Lieder gehört ferner das Strophenpaar in der zweiten Parabase der Acharner 1150—1161 = 1162—1173, woselbst der Chor gleichfalls ausserordentlich erregt ist und bittere Verwünschungen ausstösst. Dann sind noch Strophe und Antistrophe Wespen 526—545 = 631—647 zu nennen.

Eine *choriambisch-iambische* Strophe steht Wolken 700—706 = 804—812, wenn man nicht mit Teuffel eine Eintheilung in kürzere daktylische und trochäische Verse vornehmen will. Die Lieder Wolken 949—958 = 1024—1033 und Wespen 1450—1461 = 1462—1473 sind von derselben Art.

Aber auch mit anderen Versen sind die Choriamben verbunden. So sind z. B. Vögel 1724 und 1725 contrahirte und uncontrahirte Choriamben, ein Trimeter:

ὢ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας, τοῦ κάλλους,

und ein Tetrameter:

ὦ μακαριστὸν σὺ γάμον τῇδε πόλει γήμας,

aufgelösten Jamben (ἄναγε, δίεχε ...) angefügt.

Bedürfte es noch eines Beweises dafür, dass die choriambischen Partieen in der Chorlyrik der Komödie gesungen worden sind, so wäre er auch darin zu finden, dass in jener bekannten Scene Ekkles. 969 ff. das Mädchen und der Jüngling in Strophen von diesem Metrum sich ihre Liebe gestehen und die ganze Glut ihrer Sinnlichkeit ausströmen. Wer möchte aber in einem solchen Falle den Gesang missen?

Wir kommen nunmehr zu den Versarten, die aus der Verbindung von Reihen des gleichen und ungleichen Rhythmengeschlechts hervorgegangen sind, den *Daktylo-Trochäen, Daktylo-Epitriten* und *Logaöden.*

3. Die Daktylo-Trochäen.

Was zunächst die *Daktylo-Trochäen* betrifft, in denen Reihen der beiden Rhythmengeschlechter in der Weise verbunden sind, dass sich das *γένος ἴσον* dem *γένος διπλάσιον* der Quantität nach unterordnet, so sind dieselben vom Archilochus aufgebracht worden, ihm haben sich die übrigen Lyriker angeschlossen, und die dramatischen Dichter haben ihre Vorgänger an Mannichfaltigkeit der Bildungen übertroffen.

In die Komödie scheint dieses Metrum nicht erst durch anderweitige Vermittelung, sondern direct aus der skoptischen Lyrik, „mit der sie in innerer Wesenseinheit stand,“ [1] übergegangen zu sein. Aristophanes hat sich desselben vor allem zum Bau hyporchematischer Tanzlieder bedient, was von den Lyrikern schon Thaletas, Alkman u. A., von den Dramatikern Pratinas fr. 1, Kratinus in den Deliaden und Seriphiern, Eurip. Bakch. 576, Kyklops 356 u. s. w. gethan hatten.

Die Stellen, wo sich das Metrum bei Aristophanes noch vorfindet, sind folgende: Lysistr. 1247 in einem spartanischen, 1279 in einem athenischen, 1297 wieder in einem spartanischen Hyporchem, Vögel 451—459 = 539—547,

1) Westph. a. a. O. S. 565.

in der Parabase der Vögel (737 — 752 = 769 — 784), Frieden (775 — 796 = 797 — 817) und Wespen 1518 ff.

4. Die Daktylo-Epitriten.

Die *Daktylo-Epitriten* sind gleichfalls ein rein melisches Versmaass. Stesichorus ist ihr Erfinder, Pindar hat in der Strophenbildung die grösste Meisterschaft gezeigt, und auch dem Drama, namentlich der Komödie sind sie nicht fremd geblieben. Aristophanes, der sie mit besonderer Kunst zu behandeln versteht, hat sie u. a. angewandt in der Ode und Antode der Parabase der Frösche (675—685 = 706—716), Vögel 1313 — 1322 = 1325 — 1334, in dem kommosartigen Liede Wolken 461 — 475, in dem Gesange der alten Heliasten Wesp. 273 — 281 = 282 — 296, Ekkles. 571 ff.

5. Die Logaöden.

Die *Logaöden* sind ein durchaus melisches Maass, ja das gewöhnlichste Metrum in der melischen Poesie der Griechen. Vom Dorier Alkman in die Litteratur eingeführt haben sie bei den äolischen Sängern die liebevollste Behandlung erfahren und sind dann das eigentliche Metrum der Chorlyrik geworden.

Bei Aristophanes sind die logaödischen Gesänge ebenso zahlreich vorhanden wie mannichfach gebildet. Westphal unterscheidet S. 757 zwei Hauptklassen derselben, die Klasse der einfachen in der Weise des Anakreon gehaltenen Formen, und die der umfangreicheren Strophen.

Zu den Liedern der ersten Klasse, die fast durchweg hypermetrisch gebaut sind, gehören u. a.: Frösche 448—453 = 454 — 459 (ein Processionsgesang des Mystenchors), Ekkles. 289 = 300 (der Processionsgesang der Frauen), die Schlussgesänge des Friedens (1329) und der Vögel (1731), (in beiden Fällen sind es Lieder bei Hochzeitszügen), Ritter 1111 = 1131 u. s. w. Der iambische tetram. procatalect., der Ekkles. 289 [1] dem logaödischen Hypermetron als Proodikon vorangeht, muss unbedingt mit zum gesungenen Liede

1) Dieser Vers hätte S. 40 angeführt werden sollen, um das Vorkommen prokatalektischer Tetrameter bei Aristophanes zu bezeugen.

geschlagen werden, da er von den vier katalektisch-iambischen Tetrametern, an die er sich anschliesst, nnd die wir früher dem Koryphäus zugewiesen haben, durch das Metrum deutlich geschieden, mit dem logaödischen Chorliede aber untrennbar verbunden ist.

Umfangreichere Strophen, welche in der Regel die Form vou glykoneischen Hypermetren annehmen, uud hauptsächlich zn Hymnen nnd Gebeten, aber auch zu Spottgesängen verwandt sind, finden sich: Rit. 551 ff., Wolken 563 ff., Thesmophor. 352 ff., 1136 ff., Rit. 973 ff., Vögel 676 ff., Frösche 1251 ff.

Kommen einzelne logaödische Verse in alloiometrischen Liedern vor, wie Wolken 275 ff., 1345 u. s. w., so sind sie selbstverständlich gleichfalls gesnngen worden.

Es fragt sich nun, was hat man von dem Vortrage der stichisch gebrauchten Priapeen, Eupolideen und Kratineen zu halten, eine Frage, die um des willen hier erwogen zu werden verdient, weil abgesehen von der Parabase des verloren gegangenen Anagyros (fr. 18—19) auch die Parabase der Wolken in Eupolideen verfasst ist. An einfache Recitation ist bei solchen Versen unter keinen Umständen zu denken, vollstimmigen Chorgesang aber schliesst die Analogie aus; es bleibt also nur die Annahme eines monodischen oder melodramatischen Vortrags durch den Chorführer übrig, eine Aunahme, die durchaus nichts unwahrscheinliches hat, da auch sonst das logaödische Metrum nicht bloss in melischen Partieen des Gesammtchors, sondern auch in Einzelliedern der Schauspieler, wie z. B. in der Monodie des Philokleon Wespen 317 ff. Verwendung gefunden hat.

Die Metra des γένος ἡμιόλιον.

Das dritte Rhythmengeschlecht, das *γένος ἡμιόλιον*, umfasst die Päonen, die Baccheen und die Dochmien.

6. Das päonische Metrum.

Die Päonen haben ihren Namen davon erhalten, dass sie znerst in den Hyporchemen zu Ehren des Apollo Paian

gebraucht wurden, und weil diese Lieder zuerst in Kreta gepflegt und künstlerisch gestaltet wurden, so ward der Normalvers (—◡—) Creticus genannt. Durch Thaletas wurden jene Lieder und das päonische Versmaass nach Sparta eingeführt und hier durch Xenodamos von Kythera und Alkman weiter ausgebildet.

Das päonische Maass ist aber nicht auf das Hyporchem beschränkt geblieben, sowie denn auch Hyporcheme in andern Metren, wie z. B. im daktylischen, gedichtet sind. Jedenfalls aber sind die Cretici und Päonen das am meisten characteristische Maass des Hyporchems, sie haben etwas Energisches, Stürmisches, Ungestümes. Aus diesem Grunde sind sie auch für die hyporchematischen Lieder der Komödie, in die sie schon früh Eingang fanden, für den Kordax u. a. vortrefflich geeignet. Denn besteht auch ein Unterschied zwischen dem komischen Kordax und dem hyporchematischen Tanze, insofern der Kordax viel ausgelassener und lasciver ist, so stehen sie doch beide „wegen der im Hyporchem vorwaltenden lebhaften Mimetik und leisen komischen Färbung in einer inneren Verwandtschaft."

Die Päonen sind meist zu Hypermetern verbunden, in denen die eigentlichen Cretici nicht nur mit Päonen, sondern auch mit trochäischen Dipodieen, welche in diesem Falle eine fünfzeitige Messung haben, respondiren. Es kommt aber auch vor, dass trochäische, anapästische, daktylische und andere Reihen mit den päonischen verbunden werden. Dann ist ein wirklicher Tactwechsel anzunehmen, und in den päonischen Reihen findet eine erregtere, in den übrigen eine ruhigere Stimmung ihren Ausdruck, wie unter anderm Achar. 280—283, Wespen 486. Ganz in Päonen gehalten sind nur Ode und Antode in der Parabase der Acharner, 665—675 = 692—701. Sonst finden sich päonische Strophen an folgenden Stellen: Achar. 208—218 = 223—233, 289 ff., 295, 299 ff. (mit trochäischen Tetrametern des Schauspielers vermischt). Rit. 303, 310, 322 ff., 616; Wespen 339, 418, 428, 486—487; Vögel 411; Lysistr. 616, 781, 1043 u. s. w.

7. Die Baccheen.

Das zweite Metrum des hemiolischen Rhythmengeschlechts bilden die *Baccheen*. Der Ursprung dieses Versmaasses wird schon im Namen angegeben. Es hatte seine eigentliche Stelle im bacchischen Processionsliede, weshalb der Palimbaccheus auch geradezu *προπομπικός* genannt wird.

Wie so viele andere Metra, hat Aristophanes auch dies in einer seinem Ursprunge angemessenen Weise gebraucht. Gleich die ersten Worte, welche der Chor der seligen Mysten, der in der Unterwelt den eleusinischen Festzug aufführt, verlauten lässt, sind nichts anderes, als ein wiederholter Anruf des Iakchos in baccheischer Form:

Ἴακχ', ὦ Ἴακχε.
Ἴακχ', ὦ Ἴακχε.

Und dass diese Worte gesungen wurden, beweist einmal die musikalische Begleitung (vgl. 313: *αὐλῶν πνοῆς*), und dann die Erklärung des Xanthias 320: *ᾄδουσιν*.

Ein baccheischer Monometer und ein Dimeter finden sich dann weiter in dem antistrophisch gegliederten Dionysosliede 325 ff., wo sie, was wieder bezeichnend ist, in Verbindung mit ionici und cretici auftreten. Dann stehen noch zwei Baccheen Wolken 708. V. 707 hat Strepsiades in zwei markerschütternden cretici *ἀτταταῖ ἀτταταῖ* die Grösse der Schmerzen bezeichnet, die ihn plagen; in Folge dessen muss der Chor sehr erschrocken oder doch in grosse Aufregung versetzt sein, sonst liesse sich die Wahl des baccheischen Metrums nicht erklären.

8. Die Dochmien.

Ein dem päonischen nahe verwandter Rhythmus ist der *dochmische*, was unter anderem daraus hervorgeht, dass Aristophanes Vögel 333 und 349 ein päonisches und ein dochmisches Dimetron an antistrophisch respondirenden Stellen braucht. Bei dem eigenthümlichen Verhältniss, in dem hier die Arsis zur Thesis steht (3 : 5), ist es natürlich, dass der Vers etwas Unruhiges und Leidenschaftliches an sich hat. Die lyrische Poesie hat daher nur mässigen Gebrauch

von ihm gemacht, und die Tragödie, der er vor allem eigenthümlich ist, wendet ihn gerade da mit Vorliebe an, wo das Pathos seinen Höhepunkt erreicht, in Monodieen und Gesängen *ἀπὸ σκηνῆς*. Es liegt auf der Hand, dass ein solcher Vers an sich zur Stimmung der Komödie nicht recht passte und in dem grossen Reichthum ihrer Formen keine eigentlich berechtigte Stelle haben konnte. Er findet sich daher auch nur selten bei Aristophanes, und wo es geschieht, liegt meist die Absicht zu Grunde, die Stelle eines Tragikers zu parodiren.

Dies ist z. B. der Fall Wespen 729, wo mehrere dochmische Dimeter zwischen kürzeren iambischen und trochäischen Versen stehen. Hierzu bemerkt Richter treffend: aperte propter *ἄφρων*, *ἀτενής*, *ἀτεράμων*[1] tragicum aliquem tangi credo, vel ipsissima alicuius verba repeti. Sed reliqua quoque tantum abest ut Comici sint versus ut Aeschyli potius esse dixerim.

Zu echt tragischem Pathos erhebt sich ferner die Strophe Vögel 1189 ff., und mehr oder weniger gilt dasselbe von Achar. 359. 494. 566; Wesp. 868; Vögel 629; Lys. 658; Plut. 637.

Bedenkt man, dass die Dochmien, wenn auch in begrenzter Ausdehnung, schon der Lyrik angehörten, dass sie Pindar unter anderm in Hyporchemen anwandte, dass sie das beliebteste Maass in den tragischen Monodieen waren und vom Aeschylus auch zur Composition von Jubelliedern (Suppl. 656) und Triumphgesängen (Choeph. 635) genommen wurden, bedenkt man vor allem den metrischen Bau des Dochmius, durch den er zu der gewöhnlichen Rede in absoluten Gegensatz gestellt wird, so bedarf es keines Beweises mehr dafür, dass derselbe ein melisches Maass ist, und Westphal ist völlig im Rechte, wenn er die Ansicht, der Vortrag der Dochmien habe in der *παρακαταλογή* bestanden,

---

1) Die Ausdrücke finden sich in den zwei ersten Versen der Strophe, wovon der eine ein iambischer Trimeter, der andere ein dochmischer Dimeter ist:

πιθοῦ πιθοῦ λόγοισι, μηδ' ἄφρων γένῃ
μηδ' ἀτενὴς ἄγαν ἀτεράμων τ'ἀνήρ.

mit aller Entschiedenheit zurückweist (cf. S. 838). Um den rein melischen Character der Dochmien zu erweisen, kann er sich auch auf zwei gewichtige Stimmen des Alterthums selber berufen. Dionys. compos. verb. 11 heisst es von den Dochmien Orest. 140: *ἐν γὰρ δὴ τούτοις τὸ „Σῖγα, σῖγα, λευκόν“ ἐφ' ἑνὸς φθόγγου μελῳδεῖται*, und über eine Stelle aus den Baccheen (v. 1169 ff.) schreibt Plutarch Crassus 33: *τραγῳδιῶν δὲ ὑποκριτὴς Ἰάσων ὄνομα Τραλλιανὸς ᾖδεν Εὐριπίδου Βακχῶν τὰ περὶ τὴν Ἀγαυήν ... τῆς δὲ τοῦ Κράσσου κεφαλῆς λαβόμενος καὶ ἀναβακχεύσας ἐπέραινεν ἐκεῖνα τὰ μέλη μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ᾠδῆς κτλ.* Steht somit der melische Vortrag der tragischen Dochmien fest, so muss er auch für die komischen angenommen werden, soll anders der Effect, der durch die Parodie zu erzielen ist, nicht ganz und gar verloren gehen.

VII.

Die Hauptchorlieder der Komödie.

Da die griechische Komödie, wie das griechische Drama überhaupt, gewisse feststehende, gleichmässig behandelte Partieen hat, für die im Grossen und Ganzen dieselben Bestimmungen gelten, so wird jede Untersuchung auf diesem Gebiete wesentlich vereinfacht, sobald man alle Stellen derselben Art und desselben Characters in einheitlicher Betrachtung zusammenfasst. Legen wir also die im Bisherigen gewonnenen Resultate zu Grunde, so dürfte über die stereotypen Chormassen, die Parodos, die Parabasis, die Stasima und die Epodos etwa folgendes zu bemerken sein.

A. Die Parodos.

Die *Parodos* ist unter allen Umständen melisch vorgetragen worden, weil ihr die Aufgabe zufällt, den Chor beim Einrücken in die Orchestra zu begleiten, und weil die Metra, die hier angewandt sind, mögen sie nun rein lyri-

scher Natur sein oder zu den Marschrhythmen gehören, eine durchweg melische Behandlung erfahren haben. Fritzsche behauptet zwar das directe Gegentheil, da er Ar. ran. p. 387 die Worte aus der Poetik des Aristoteles c. 12: *Χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ* also wiedergibt: Parodus est prima oratio universi chori quae *recitationem habet, non cantum.* Allein Westphal hat S. 305 mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass das Wort *λέξις*, worauf sich jene Auffassung vornehmlich stützt, durchaus nicht die blosse Recitation, sondern den Vortrag im Allgemeinen, also bald den dialogischen, bald den melischen, bedeutet,[1] und dass aus der Definition, die Aristoteles vom *ἐπεισόδιον* gibt: *ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν* ganz deutlich erhellt, wie er neben den *στάσιμα* auch die *πάροδος* zu den *μέλη χοροῦ* gezählt wissen will.

Dazu kommt, dass die Definition: est prima oratio universi chori, quae recitationem habet, non cantum, rein in der Luft schwebt. Denn in seiner Gesammtheit kann sich ein Chor von 24 Personen nicht anders als auf dem Wege des Gesanges äussern; gemeinsame Recitation würde in einem solchen Falle, zumal bei längeren Partieen, entweder einen tumultuarischen Character annehmen, oder in den Fehler der Steifheit verfallen, auf alle Fälle also unerträglich sein.

Es bleibt aber noch die Frage zu entscheiden, ob die Parodos vom Gesammtchor gesungen oder vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen wurde. Nach den Worten des Aristoteles ist die Parodos der erste Vortrag des ganzen Chors. Hält man daran fest, so muss man consequenterweise mit Westphal S. 303 behaupten, dass alle *μέλη*, die dem ersten gemeinschaftlichen Chorliede vorausgehen, z. B. Wechselgesänge zwischen dem Koryphäus und einer Bühnenperson, die Parodos noch nicht sind und dass diese dann erst an einer spätern Stelle des Dramas zu suchen ist. So hat Westphal im Oedip. Col. des Sophokles nicht v. 117: *ὅρα· τίς ἄρ' ἦν;*

1) Man lese z. B. die Stelle bei Athenaeus 18, 629e, wo es von dem bekannten Blumentanze heisst: *ταύτην δὲ ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες Ποῦ μοι...*

ποῦ ναίει; ff., sondern (und dabei hat er die Autorität Plutarchs auf seiner Seite) erst v. 668: εὔιππον, ξένε ff. für die Parodos erklärt. Allein diese Ansicht ist unhaltbar, wie das Lachmann, Th. Kock, Schneidewin u. A. schon nachgewiesen haben. Der Name πάροδος lässt keine andere als die Auffassung zu, dass sie ausser dem Einzug selber nur das Einzugslied des Chors bedeutet. Die Richtigkeit dieser Interpretation für die Tragödie braucht hier nicht weiter nachgewiesen zu werden. Für die Komödie aber, in der übrigens auch Westphal der Parodos einen freieren Spielraum lässt, gibt es einige Zeugnisse der Scholiasten, die allen Zweifel an der Sache benehmen. Zu den iambischen Tetrametern Wespen 230 ff. wird in einem Scholion bemerkt: οἱ τοῦ χοροῦ δὲ ἀλλήλοις ἐγκελευόμενοι τὴν πάροδον ποιοῦνται, und zu den trochäischen Tetrametern Achar. 204 wird die Erklärung hinzugefügt: ἐντεῦθεν ἡ πάροδος γίνεται τοῦ χοροῦ.

Doch kehren wir zu unserer Untersuchung über den Vortrag der Parodos zurück.

Die eben citirten iambischen Tetrameter der Wespen v. 250 ff. gibt Westphal dem Koryphäus, der Scholiast weist sie dem ganzen Chore zu: οἱ τοῦ χοροῦ δὲ ἐγκελευόμενοι u. s. w. Wir möchten uns für die Ansicht des Scholiasten entscheiden und zwar aus folgenden Gründen.

Der Inhalt ist ein solcher, der sich recht gut im Munde des Gesammtchors ausnimmt. Der namentliche Aufruf Einzelner und der Antrieb zu grösserer Eile ist nicht bloss Sache des Koryphäus. Man vergleiche z. B. die anapästischen Strophen Frösche 372 ff., wo es auch heisst: χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως und ἀλλ' ἔμβα χὤπως ἀρεῖς u. s. w., Strophen, deren melischer Gesammtvortrag durch v. 370 (ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπήν) und 384 (ἄγε νυν ἑτέραν ὕμνων ἰδέαν) deutlich bezeugt wird, und wozu der Scholiast ganz richtig bemerkt: πολλάκις γὰρ ἀλλήλοις οὕτω παρακελεύονται (οἱ περὶ τὸν χορόν). Sodann geben wir dem ganzen Chore diese Parodos, weil es sich empfiehlt, so oft es angeht, denselben singen zu lassen, zumal am Anfang, wo er sich dem Publicum zuerst zeigt und ihm daran liegen

muss, durch volltönenden Gesang sich bei demselben in Gunst zu setzen. Endlich kann hierfür auch die Regel des Aristoteles — denn nur für eine solche, nicht für ein Gesetz ist sie zu halten, — die Regel von der λέξις ὅλου χοροῦ geltend gemacht werden.[1]

Aber ist nun bei den andern Parodoi das Gleiche der Fall? Nur bei einigen, nicht bei allen. Von der Parodos des Friedens ist schon oben (S. 26) bemerkt worden, dass sie dem vereinten Chore gehört. Ferner spricht alles dafür, die Einzugslieder in den Rittern, Wolken, Wespen und Vögeln den Gesammtchor singen zu lassen.

Dagegen lassen sich in der Parodos der Acharner mit Bestimmtheit unterschiedliche Bestandtheile nachweisen. Auf Grund früherer Auseinandersetzungen können wir dreist behaupten, dass die trochäischen Tetrameter vom Koryphäus, die cretischen Verse vom Chore gesungen worden sind.

In ähnlicher Weise vertheilen sich in der Lysistrate die anapästischen Tetrameter und die übrigen mehr lyrischen Metra auf den Koryphäus und den Chor.

Das Einzugslied in den Fröschen ist aus den allerverschiedensten Partieen zusammengesetzt, aus solchen, die den Halbchören, aus solchen, die dem vereinten Chore, und aus solchen, die dem Koryphäus gehören.

Was endlich den Plutus betrifft, so ist es ein anderer, der die iambischen Tetrameter, ein anderer, der die lyrischen Strophen vorträgt.

Will man demnach die vorhandenen Stücke des Aristophanes in Rücksicht auf den Vortrag der Parodos gruppenweise zusammenstellen, so ist zu sagen, dass die Parodoi der Ritter, der Wolken, der Wespen, des Friedens und der Vögel nur vom Chore, dagegen die der Acharner, der Lysistrate, des Plutus und der Frösche theils vom Chore, theils vom Koryphäus vorgetragen sind.

---

1) Man vergleiche hierzu die eingehende Abhandlung von Westphal Proleg. zu Aesch. Trag. S. 57 ff., wo u. a. ὅλη statt ὅλου vorgeschlagen wird.

Die Thesmophor. und die Ekkles., die wir nicht genannt haben, entbehren der Parodos.[1]

Den Weg von der *εἴσοδος* bis zur *θυμέλη* hin, woselbst die *πάροδος* beendet wird, legt der Chor auf sehr verschiedene Weise zurück. Das Gewöhnlichste ist, dass die Choreuten, während sie vier Mann hoch und sechs Mann tief oder sechs Mann hoch und vier Mann tief aufgestellt sind,[2] in marschartiger Bewegung den Raum durchmessen.

In den Vögeln dagegen kann jene regelrechte Aufstellung und ein geordneter Vormarsch unmöglich stattgefunden haben. Denn da Euelpides, sobald er der vielen geflügelten Wesen ansichtig wird, erschrocken ausruft:

ἰοὺ ἰοὺ τῶν ὄρνεων,
ἰοὺ ἰοὺ τῶν κοψίχων·
οἷα πιππίζουσι καὶ τρέχουσι διακεκραγότες,

und da die Vögel ihr characteristisches *ποποποποποποποῦ* und *τιτιτιτιτιτιτιτιτίνα* vernehmen lassen, so ist es klar, dass diese 24 Choreuten, (so viele waren ihrer kurz vorher aufgezählt), in eiliger Hast und wirr durcheinander trippelnd und schreiend ihren Einzug in die Orchestra gehalten haben.

Die Parodos des Friedens hat wieder etwas Besonderes. Hier wird der marschartige Schritt von v. 320 ab in springende und tanzende Bewegungen verwandelt, wie schon früher (S. 26) erwähnt wurde.

B. Die Parabase.

Ueber den Vortrag der einzelnen Theile der *Parabase,* des wichtigsten von allen komischen Chorliedern, dürfte Folgendes zu bemerken sein.

Das *κομμάτιον* ist ohne Zweifel gesungen worden. Hierfür spricht einmal der Umstand, dass es die Schritte der abtretenden Schauspieler, (*ἀλλ' ἴθι χαίρων*, *ἀλλ' ἴτε χαίρον-*

---

1) Vergl. hierüber den speciellen Nachweis geg. E. d. B.

2) Pollux IV, 109: *ὁ δὲ κωμικὸς χορὸς τέτταρες καὶ εἴκοσιν ἦσαν οἱ χορευταί, ζυγὰ ἕξ, ἕκαστον δὲ ζυγὸν ἐκ τεττάρων, στοῖχοι δὲ τέτταρες, ἓξ ἄνδρας ἔχων ἕκαστος στοῖχος.*

τες), und die Schwenkung des Chors nach der Seite der Zuschauer hin (Achar. 627:

ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν,

Frieden 733:

ἡμεῖς δ' αὖ τοῖσι θεαταῖς,
ἣν ἔχομεν ὁδὸν λόγων εἴπωμεν, ὅσα τε νοῦς ἔχει,

Thesmoph. 785:

ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὖ λέξωμεν παραβᾶσαι)

zu begleiten bestimmt war.

Sodann erweist die melische Natur des Kommation der bunte Wechsel des Metrums, der an dieser Stelle verstattet ist, insofern bald blosse Anapäste (Achar., Frieden, Thesmoph.) bald Anapäste in Verbindung mit andern Maassen, wie Iamben und Trochäen (Wespen), bald rein lyrische Metra (Wolken, Vögel) gebraucht sind.

Für gesungen und nicht recitirt wird das κομμάτιον auch bereits im Alterthum erklärt, da Pollux IV, 112 schreibt: τὸ μὲν κομμάτιον καταβολή τίς ἐστι βραχέος μέλους (Richter prol. ad Vesp. p. 88: exordium brevi cantu factum).

Aber wer singt es, der Chor oder der Koryphäus? Richter, Westphal u. A. geben es dem Koryphäus, Kolster, Köster, Kock u. A. weisen es dem Chore zu. Kock stützt sich dabei[1] auf folgende Argumente.

Der Scholiast zu Ritter 494 spreche von einem κομμάτιον τοῦ χοροῦ. Das ist richtig, aber nennt etwa sonst der Scholiast den Koryphäus, wo derselbe nachweislich genannt werden müsste, oder spricht er nicht vielmehr immer ganz allgemein vom χορός? Zweitens vermag Kock nicht einzusehen, wie der Chor ordentlich getanzt haben sollte, wenn der Koryphäus allein gesungen hätte, (deinde non video quomodo principe solo cantante chorus apte saltare potuerit). Dagegen ist zu bemerken, dass von einem ordentlichen und eigentlichen Tanze nirgends etwas geschrieben steht, ja dass ein solcher in der kurzen Zeit, die dem Vortrage des κομμάτιον zugemessen war, gar nicht hätte stattfinden können. Eine Schwenkung (παράβασις) hat der Chor vorzunehmen,

1) Progr. von Anclam 1856, S. 13.

weiter nichts, und diese mehr einem Marsch als einem Tanz zu vergleichende Bewegung konnte eben so gut unter dem Gesange des Führers erfolgen, wie der Vormarsch in einigen Parodoi, wovon wir oben gehandelt haben.

Was endlich das dritte Argument betrifft, die Worte Vögel 678: *ξύννομε τῶν ἐμῶν ὕμνων* habe der Koryphäus allein nicht sagen können, so ist das am allerwenigsten stichhaltig, da an hundert und aber hundert Stellen der Koryphäus sich als Chor gerirt und nicht wie ein Glied oder ein Vertreter desselben, sondern ganz wie dieser selbst redet und handelt.

Ist somit der Beweis durchaus nicht geführt, dass das *κομμάτιον* dem Koryphäus abgesprochen werden muss, so weisen andererseits der Ton und die Sprache mit Bestimmtheit auf ihn als den Sänger des Liedes hin.

Es sind das Commandoworte des Vorstehers, die wir hier vernehmen, und es werden Anordnungen getroffen, wie sie nur dem Führer zukommen, nicht aber der Menge, die sich nach den gegebenen Befehlen zu richten hat.

Die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme lässt sich auch noch auf andere Weise darthun. Es hat nämlich Koester Comment. de Graec. Com. Parab. p. 6 die Aeusserung gethan — und seine Ansicht ist von Kock und Westphal gebilligt worden — dass das *κομμάτιον* in den Thesmophor. eigentlich fehlt, da mit dem *ἡμεῖς τοίνυν* etc. schon die *ἀνάπαιστοι* ihren Anfang nehmen, dass aber in dem Liede des Schauspielers Mnesilochus, welches der Parabase vorausgeht, in dem Metrum des *κομμάτιον* abgefasst ist und auf die Bewegung des Chors anspielt, ein Ersatz für das Kommation zu suchen sei.[1] Kann aber die versatio oder conversio chori, — von etwas anderem kann füglich nicht die Rede sein — unter dem Gesange eines Schauspielers erfolgen, so ist es doch nichts weniger als unwahrscheinlich oder gar unbegreiflich, dass für gewönlich der Koryphäus das *κομμάτιον* gesungen hat.

1) Kock sagt: sine dubio commatii loco positum est.

Diese Vermuthung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, sobald nachgewiesen wird, dass auch die ἀνάπαιστοι und das πνῖγος dem Koryphäus und nicht dem Chore gehören; es würde dann, was sicher kein zu unterschätzendes Moment ist, dem zweiten chorischen Haupttheil der Parabase (Str. Epirrh. Antistr. Antepirrh.) der erste als monodisch gegenübertreten.

Ueber den Vortrag der *Parabasis im engeren Sinne* gehen die Ansichten der Neueren wieder sehr auseinander. Kock nimmt einfache Recitation des Koryphäus an, (a. a. O. p. 14: ut aut oratio sit ipsius poetae, a coryphaeo recitata, aut oratio principis de poeta aut de universo choro). Derselben Ansicht huldigt Kolster (de parabasi p. 27: stando hanc partem dictam censeo und p. 28: recitatum crediderim macrum stando, quemadmodum parabasim). Koester lässt sie vom Koryphäus gesungen werden, (a. a. O. p. 6: quum anapaestos a solo chorago in thymele stante cantatos esse persuasum habeam). Von den neuesten Schriftstellern auf diesem Gebiete ist Westphal der Hypothese von Koester beigetreten, während Richter sich für vollständigen Chorgesang entscheidet.

Die Annahme eines Vortrages durch den Chor kann aber um des willen nicht die richtige sein, weil in den Anapästen der Dichter zu handgreiflich als Individuum, als einzelne, bestimmte Person, und in zu unverblümter directer Weise zu seinen Zuhörern spricht, als dass nicht ein Einzelner, und das kann nur der Koryphäus sein, ihn hätte vertreten müssen. Durch den Gesammtvortrag des Chores wäre die Wirkung der mehr oder weniger eindringlichen und scharfen Worte, die der Dichter dem Publicum zu hören gibt, entschieden beeinträchtigt worden, sie hätten wenigstens den Character der Unmittelbarkeit verloren. Am Koryphäus also muss festgehalten werden. Hat derselbe aber die Anapästen gesungen oder recitirt? Gegen die Annahme des Gesanges hat Kock verschiedene Gründe vorgebracht. Die Parabase, sagt er, trage einen mehr prosaischen als poetischen Character; Niemand wäre im Stande gewesen, 40 Tetrameter hintereinander zu singen, und eben so wenig würde es das Publicum ausgehalten haben, den eintönigen

Gesang von 40 Tetrametern mit anzuhören. Das einzige Zugeständniss, was Kock macht, besteht darin, dass er einräumt, die Anapäste in den Vögeln seien so gewissermaassen und zwar zur Flöte gesungen worden. (Itaque hic quidem haud dubie tibicen lusciniae speciem prae se ferens anapaestis adspirat. Cantati profecto ne hic quidem sunt anapaesti, sed ut ad cantus similitudinem aliquam accederent, tibiarum cantu adiuti. A. a. O. p. 15.). An diesem Zugeständnisse kann man sich vollständig genügen lassen; man braucht nur auf alle Parabasen auszudehnen, was von der in den Vögeln ausdrücklich bezeugt ist, und man erhält dann einen von Musik begleiteten declamatorischen Vortrag, eine melodramatische Recitation, die wir bisher immer nach dem Vorgange von Westphal Gesang genannt haben, und die diesen Namen sicher mit grösserem Rechte führt als den der Recitation.

Für einen Gesang erklären übrigens schon die Alten die engere Parabasis; denn Hesychius schreibt s. v. *ἀνάπαιστα· κυρίως τὰ ἐν ταῖς παραβάσεσι τῶν χορῶν ᾄσματα.*

Sonach wären die Anapäste melodramatisch oder monodisch vom Koryphäus vorgetragen worden.

Dass während des Gesanges der übrige Chor ganz still stand, versteht sich von selbst. Der Ernst und die Wichtigkeit des Inhaltes forderte die ungetheilte Aufmerksamkeit des Publicums; es durfte also nichts geschehen, was dieselbe hätte ablenken können.

Ueber den Vortrag des *πνῖγος* sind die Ansichten gleichfalls getheilt, wir haben aber nicht nöthig, sie einzeln anzuführen, da sie fast durchweg dieselben sind wie bei der Parabasis. Wer dieser den Gesang zuspricht, kann ihn auch dem *πνῖγος* nicht vorenthalten, und wer die Parabase für recitirt ansieht, wird das *μακρόν* auch nicht für gesungen erklären. Denn das *πνῖγος* oder *μακρόν* ist nichts anderes als der dimetrische Schluss der tetrametrischen Partie, ist mit dieser nach Inhalt und Form auf das engste verbunden, und unterscheidet sich hauptsächlich nur darin von ihr, dass es den lebendigen, leidenschaftlichen Ton, der dort angeschlagen wird, auf die Spitze treibt und continuirlich

ohne Absatz sich entwickelt, weshalb es auch in einem Athemzuge (*ἀπνευστί*) vorgetragen worden muss. Wie also der Parabasis, so ist auch dem *πνῖγος* der melische oder der melodramatische Vortrag zuzusprechen.

Dazu stimmt wieder die Ueberlieferung des Alterthums, denn Pollux schreibt IV, 112: *τὸ δὲ ὀνομαζόμενον μακρὸν ἐπὶ τῇ παραβάσει βραχὺ μελύδριόν ἐστιν, ἀπνευστὶ ᾀδόμενον.*

Kock, der von dem Gesange dieser Partie nichts wissen will, beruft sich gegen Pollux auf Hephaestion, welcher p. 112 vom *μακρόν* behauptet *ἀπνευστὶ λέγεσθαι*. Damit hat er aber wenig oder gar nichts für seine Ansicht gewonnen. Denn während Pollux zweimal durch die Worte *μελύδριον* und *ᾀδόμενον* sich bestimmt und unzweideutig für den Gesang erklärt, braucht Hephaestion nur das einmalige *λέγεσθαι*, das, wie wir S. 83 bei Besprechung von Aristot. Poet. c. 12 gesehen haben, durchaus nicht blosse Recitation, sondern Vortrag ganz im Allgemeinen bedeutet.

Strophe und *Antistrophe*, oder wie sie auch genannt werden, *Ode* und *Antode*, sind vom ganzen Chore gesungen, oder um es genauer zu sagen, zum Tanze gesungen worden.

Auf den Gesang weisen die Namen Ode und Antode, sowie *μέλος* und *μέλος ἀντίστροφον* hin, auf den Tanz die Namen *στροφή* und *ἀντιστροφή*.[1] Aber wenn wir auch die bezeichnenden Namen nicht hätten, ein kurzer Blick auf die Gedankensphäre, in welcher sich jene Partieen bewegen, dann auf die lyrischen Metra, in denen sie abgefasst sind, und endlich auf die zahlreichen Anspielungen auf Tanz und Gesang, die sie enthalten und die wir hier und da angeführt und näher besprochen haben, ein Blick auf das alles würde hinreichen, uns von der Richtigkeit obiger Behauptung zu überzeugen.

Von den sieben Theilen der Parabase sind nur noch das *ἐπίῤῥημα* und *ἀντεπίῤῥημα* zu besprechen übrig. Auch über ihren Vortrag sind die widersprechendsten Ansichten geäussert worden. Richter vermuthet proleg. ad Vesp. p. 90, der Chor habe beide Partieen gesungen und auch

1) Vergl. Kock a. a. O. p. 17.

mit Tanz begleitet. Nachdem er sich nämlich während des Tanzes der *στροφή* ganz nach vorn bewegt habe, sei er unter den Klängen des *ἐπίῤῥημα* tanzend in seine alte Stellung zurückgegangen, um während der *ἀντιστροφή* wieder vor, während des *ἀντεπίῤῥημα* wieder zurückzugehen und sich alsdann von neuem der Bühne zuzuwenden. Er betrachtet also *ἐπίῤῥημα* und *ἀντεπίῤῥημα* wie *ἔποδοι* zu *στροφή* und *ἀντιστροφή*, und für diese Ansicht glaubt er sich auf Pollux IV, 112 berufen zu dürfen, wo es heisst: *τῇ δὲ στροφῇ ἐν κώλοις προςασθείσῃ τὸ ἐπίῤῥημα ἐν τετραμέτροις ἐπάγεται· καὶ τῆς ἀντιστρόφου τῇ στροφῇ ἀνταςθείσης τὸ ἀντεπίῤῥημα τελευταῖον ὂν τῆς παραβάσεως ἐστὶ τετράμετρα, οὐκ ἐλάττω τὸν ἀριθμὸν τοῦ ἐπιῤῥήματος.* In diesen Worten liegt jedoch, so viel wir zu sehen vermögen, nichts, was jene Hypothese untorstützte. Es ist nur von der Stellung des *ἐπίῤῥημα* hinter der *στροφή* und des *ἀντεπίῤῥημα* hinter der *ἀντιστροφή*, nicht aber von einom Abhängigkeits- oder Zugehörigkeitsverhältniss der epirrhematischen Partie zur antistrophischen die Rede. Wir können uns auch nicht denken, dass ein und derselbe Tanz in zwei so ganz verschiedene Theile, zwei rhythmisch so ungleiche Hälften auseinandergerissen worden wäre, als es der Fall sein würde, wenn man die Vorwärtsbewegung unter lyrischen Maassen, die Rückzugsbewegung unter trochäischen Tetrametern erfolgen liesse. Der Tanz hat sicher mit dem Ende der *στροφή* resp. *ἀντιστροφή* sein Ende erreicht und der Chor ist an der Stelle, von der er ausging, wieder angekommen.

Kock lässt die epirrhematische Syzygie recitirt werden, jedoch nicht vom Koryphäus, sondern von einem oder vielmehr zwei Choreuten aus der Zahl der Kraspediten. Er schreibt p. 19: Neque vero cuilibet choreutae epirrhema et antepirrhema tribui poterant, sed opus erat, ut de medio quidem loco pronuntiarentur, at insigni quodam et undique circumspecto. Itaque *κρασπεδιτῶν* i. e. eorum, qui primi iugi alas tenebant, alterum epirrhema, altorum antepirrhema recitasse statuo, nam uni quidem utrumque mandari nequibat, ne in saltatorem gregarium plus auctoritatis conferretur, quam in coryphaeum, qui anapaestos tantum pronunciabat.

Aber was in aller Welt berechtigt zu einer solchen Vermuthung, die bei den Alten nirgends auch nur leise geäussert wird? Etwa der Umstand, dass hier nicht sowohl vom Dichter, als von der jedesmaligen Lage des nur fingirten Chores die Rede ist? Allein das eigentliche Subject, die Person, die auch dann noch aus dem Chore spricht, wenn er seiner einmal übernommenen Rolle gemäss wie ein Chor von Vögeln, von Wespen, von Wolken sich benimmt, ist und bleibt doch immer der Dichter. Wir können dem nur beistimmen, was der Scholiast zu Vögel 1101 ff., dem Antepirrhema der zweiten Parabase, sagt: *πολλάκις ἐν ταῖς παραβάσεσι καὶ οἱ ποιηταὶ λέγουσί τινα εἰς τὰ ἑαυτῶν χρήσιμα, διὰ τοῦ χορικοῦ προσώπου, ὡς νῦν πρὸς τοὺς κριτὰς ἀποτείνει τὸν λόγον, ὅπως ἂν αὐτῷ ψηφίσωνται τὴν νίκην.* Wollten wir also einen Einzelnen zum Vertreter des Dichters bestellen, unsere Wahl könnte hier so wenig wie bei dem Vortrage der Anapäste auf einen andern als den Koryphäus fallen.

Eine absonderliche Hypthese stellt Enger auf (Rhein. Mus. 1856, S. 119). Ihm scheint es nicht unwahrscheinlich, dass die Choreuten, und zwar je vier aus jedem Halbchor, die Epirrhemen vorzutragen hatten. Er macht zunächst auf den antistrophischen Character des Epirrhema und seine Stellung nach der Ode aufmerksam, indem er damit das Epirrhema in eine Zeit versetzt, in welcher, wie er meint, der in der eigentlichen Parabase vereinigte Chor sich wieder getrennt hatte. Allein diese Voraussetzung trifft nicht zu, denn wir haben oben gesehen, dass am Ende der Strophe der Chor seine alte Stellung wieder eingenommen haben wird. Wenn dann Enger weiter bemerkt, damit stimme nun vollkommen überein, dass wenn sich ein einzeln stehendes Epirrhema ohne Antepirrhema finde, der Chor sich also nicht getheilt haben könne, auch der lyrische Theil der Parabase fehle, wie in den Thesmophor., so glauben wir vielmehr aus dem Fehlen des Antepirrhema in den Thesmophor. und dem vereinzelten Vorkommen des Epirrhema Wolken 1115 ff. und Ekkles. 1155 schliessen zu müssen, dass eine Theilung des Chors beim Epirrhema von Haus aus nicht stattgefunden hat.

In zweiter Linie führt Enger die nicht zu leugnende Thatsache an, dass fast alle Epirrhemen, und wenn bestimmte Veränderungen vorgenommen werden, zu denen auch sonst Gründe vorliegen, alle ohne Ausnahme, eine durch 4 theilbare Anzahl von Versen, nämlich 8 oder 12 oder 16 oder 20 enthalten. Doch hieraus lässt sich unseres Erachtens auf nichts weiter schliessen, als auf eine strophische Gliederung im Epirrhema, der die Vierzahl zu Grunde liegt.

Einen weiteren Beweis für seine Annahme findet Enger darin, dass mit den trochäischen Tetrametern auch lyrische Verse in Verbindung gebracht würden, wie Frieden 1140 ff., wo auf 16 Tetrameter 3 trochäische Dimeter (der letzte katalektisch) folgen, und dass wir zwei auch vom Scholiasten anerkannte Beispiele von Epirrhemen hätten, wo der kretische oder päonische Rhythmus gebraucht wäre, so Achar. 971—999 und Wespen 1275. Diese Bemerkungen sind, soweit sie den Wechsel des Rhythmus betreffen, durchaus richtig; man sieht nur nicht ab, wie sich daraus ergeben soll, dass vier Choreuten das Epirrhema vortrugen, sondern nur soviel steht danach fest, *dass das Epirrhema gesungen und nicht recitirt worden ist.*

Hierfür kommt noch etwas anderes in Betracht. Der trochäische Tetrameter, der in den meisten Fällen vorkommt, ist der alte melische Spottvers, der schon in den Händen des Archilochus zu einer so furchtbaren Waffe geworden war [1], und die Verbindung des persönlichen Spottes, der den Hauptinhalt der epirrhematischen Syzygie ausmacht, mit den hymnodischen Liedern der antistrophischen Partie ist wahrscheinlich noch ein unmittelbarer Rest der den Komödien zu Grunde liegenden volksmässigen Dionysosgesänge „wo unter der Festbegeisterung und unter der Weinlaune die Ausbrüche des Dankes an die Gottheit und der frivole Spott in raschem Wechsel auf einander folgten und wo man nach einem auf ein Spottlied folgenden Lobgesange wieder zum Spotte zurückkehrte.“ [2]

1) Vergl. Westphal S. 314.
2) Westph. a. a. O.

Von durchschlagender Beweiskraft ist endlich eine Stelle im Frieden, welche Westphal zuerst in ihrer Bedeutung erkannt hat.[1] Dort gehen nämlich Antistrophe und Antepirrhema der zweiten Parabase in einander über, ohne durch das geringste Zeichen getrennt zu sein, Vers 1170 ff.:

κᾆτα γίγνομαι παχὺς
τηνικαῦτα τοῦ θέρους
μᾶλλον ἢ θεοῖσιν ἐχθρὸν ταξίαρχον προσβλέπων κτλ.

Da nun nachweislich die Antode vom ganzen Chor gesungen und getanzt worden ist, kann da das Epirrhema noch recitirt und von Einzelnen vorgetragen worden sein? Ist beim Epirrhema ein Stillstand der Personen anzunehmen, die bei der *ἀντιστροφή* sich eben noch orchestisch bewegt haben? Gewiss nicht; man müsste sonst die Möglichkeit zugeben, dass der Anfang eines Satzes, oder noch genauer, eines Gedankens im Gesange, das Ende, die unmittelbare Folge desselben, in prosaischer Rede vorgetragen werden könne, kurz, man müsste es für erlaubt halten, ein einheitliches Ganzes in völlig disparate Theile zu zerreissen.

Unsere Ansicht von dem Vortrage der Epirrhemen ist also die, dass sie vom ganzen Chore gesungen und von orchestischer Bewegung begleitet worden sind, und dass diese Orchestik eine ausgelassenere ist bei den Päonen als bei den Trochäen, im Allgemeinen aber einen ganz andern Character hat als der Tanz während der Strophen.[2]

Was von den ersten, den eigentlichen Parabasen gesagt ist, gilt selbstverständlich auch von allen *zweiten Parabasen,* die von jenen nur durch die geringere Erhabenheit des Inhalts, sowie durch ihre Kürze und Unvollständigkeit unterschieden sind. Wir können also gleich zur Besprechung der *Stasima* übergehen.

---

1) Proleg. zu Aesch. Tragöd. S. 45.

2) Nach Westphal (Prol. S. 48) war mit dem melischen Vortrage der Epirrhemata die lebhafte Orchestik und Mimetik des obscönen Kordax verbunden.

C. Die Stasima.

Ueber die Art, wie die Stasima vorgetragen sein mögen, herrscht jetzt fast durchweg ein und dieselbe Meinung, und zwar eine Meinung, die von der sehr verschieden ist, welche sich bei den Alten darüher gebildet hatte. Viele Scholien, wie die zu Eurip. Hecuba 210, Phoen. 202, Wesp. 270, Ran. 1287 enthalten nämlich die Angabe, das Stasimon sei vom Chor *im Stehen gesungen* worden. So heisst es zu Wespen 270: *πρὸ τῶν θυρῶν τοῦ Φιλοκλέωνος στάντες οἱ τοῦ χοροῦ τὸ στάσιμον ᾄδουσι μέλος* und zu Wolken 1287: *στάσιμον μέλος, ὃ ᾄδουσιν ἱστάμενοι οἱ χορευταί.* Allein jene Angabe, die sicherlich nur einer unglücklichen Etymologie ihren Ursprung verdankt, kann nicht richtig sein, weil sonst der Chortanz schon in der Komödie, noch mehr aber in der Tragödie auf ein minimum beschränkt sein würde.[1] Ferner lässt sich mit der grossen Erregtheit, die in vielen Stasima herrscht, ein Stillstand des Chores nicht vereinen, sowie endlich das völlige Stillschweigen, das Aristoteles über einen so wichtigen Punkt heobachtet, den Werth jener Angabe in mehr als zweifelhaftem Lichte erscheinen lässt.

Was unter *στάσιμον* zu verstehen ist, hat G. Hermann gezeigt, indem er schreiht: Neque stasimum ab eo, quod immotus stet chorus, dictum est, sed quod a choro non accedente primum et ordines explicante, sed iam tenente stationes suas canatur. Es wird sonach das *στάσιμον* vom ganzen Chore gesungen, derselbe verbindet aber damit von seinem am Ende der Parodos eingenommenen Standpunkte aus unzweifelhaft orchestische Bewegung.

Es haben Einige Anstand genommen, von einem *στάσιμον* in der Komödie zu sprechen, weil desselben, wie sie sagen, fast nirgends Erwähnung gethan wird. Allein Kolster irrt, wenn er in seiner Schrift De Parab. S. 13 hehauptet, nur der Scholiast zu Wesp. 270 hrauche den Ausdruck; in dem oben citirten Scholion zu Frösche 987 findet er sich gleichfalls; und die Stelle des Aristoteles, wo von der *πάροδος* und dem *στάσιμον* gehandelt wird, hat, da sie ganz

1) Vergl. Westph. a. a. O. S. 311.

allgemein gehalten ist, eben so gut für die Komödie wie für die Tragödie Gültigkeit. Schliesslich thut der Name gar nichts zur Sache. Wer sich an der Bezeichnung Stasimon stösst, nenne die in Rede stehenden Lieder, nach dem Vorgange des Schol. zu Wesp. 1205 (*παραβατικὰ δὲ τὰ μελύδρια*) parabasische,[1] was insofern erlaubt ist, als der Inhalt dieser Gesänge, der mit der Handlung des Stückes in sehr losem Zusammenhange steht und zumeist an die Zuhörer im Theater, nicht aber an die Schauspieler gerichtet ist, eine mehr oder weniger vollständige Hinwendung zum Publicum nöthig macht. Vergl. Richter prol. Vesp. 87.

Es sind meist Spottlieder auf Personen oder Loblieder auf die Götter; ihre Stelle haben sie am Schlusse eines Epeisodions, um die Pause auszufüllen, die durch den Weggang der Schauspieler entstanden ist.

D. Die Exodos.

Zum Schluss ist noch einiges über den Vortrag der Exodos zu sagen.

Die letzten Verse jeder Komödie bildeten ein Lied des Gesammtchors. Dies wird klar ausgesprochen vom Schol. zu Wespen 270, wo es heisst: *τὰ δὲ ἐξοδικὰ ἢ ὑποχωρητικά, ἅπερ ἐπὶ τῇ ἐξόδῳ τοῦ δράματος ᾄδεται, ὡς ἐν τῷ Πλούτου δράματι τὸ οὐκέτι νῦν κτλ.*, und von Pollux, welcher IV, 108 bemerkt: *καὶ μέλος δέ τι ἐξόδιον ὃ ἐξιόντες ᾖδον.* Wenn sich also bei einem anonymen Grammatiker (Mein. I, 546) wieder einmal die vox media *λέγεσθαι* findet (*ἔξοδος τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ*), so wissen wir nach dem früheren, wie wir dieselbe zu deuten haben. Sie ist hier nur vom Gesange zu verstehen.

Dass die chorischen Schlusspartieen in die Klasse der Lieder gehören, liesse sich ausserdem noch an der Art und Behandlung des Gedankens, an dem lyrischen Character der Metra, sowie an mancherlei Anspielungen und Zeugnissen beim Dichter selber nachweisen, was wir hier um des willen nicht nöthig haben zu thun, als es an den betreffen-

1) So nennt sie Richter häufig carmina parabatica.

den Stellen schon geschehen ist und wir später noch einmal darauf zurückkommen müssen.

Mit dem Gesange der Exodos ist für gewöhnlich kein Tanz verbunden gewesen. In einem Scholion zu Wesp. 1535 wird gesagt: *εἰσέρχεται γὰρ ὁ χορὸς ὀρχούμενος, οὐδαμῶς δὲ ἐξέρχεται*, d. h. *ὀρχούμενος*. Von dieser Regel wird nur ein einziges Mal eine Ausnahme gemacht, indem am Ende der Wespen der Chor hinter den tanzenden Carciniten her singend und tanzend zur Parodos hinauszieht. Dieses Ereigniss sieht aber auch der Chor selbst für etwas ganz besonderes an, und er hält es für wichtig genug, um es mit Nachdruck hervorzuheben, denn er ruft den Carciniten zu:

ἀλλ' ἐξάγετ', εἴ τι φιλεῖτ' ὀρχούμενοι, θύραζε
ἡμᾶς ταχύ· τοῦτο γὰρ οὐδείς πω πάρος δέδρακεν,
ὀρχούμενον ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγῳδῶν.

* VIII.

Die Theilung des Chores.

Eine Theilung des Chores in zwei Hälften wird sowohl in der handschriftlichen Ueberlieferung wie in den Scholien häufig angenommen, und in Folge dessen ist man nur allzu geneigt, die verschiedenen Theile eines Gesanges verschiedenen Gruppen des Chores zu überweisen. G. Hermann äussert sich darüber elem. doct. metr. p. 727 wie folgt: Harum autem (scil. personarum, a quibus carmina canebantur) quadruplex partitio cogitari potest. Nam aut omnia a toto choro, aut omnia a partibus canebantur, aut partes chori strophas, totus chorus epodum, aut totus chorus strophas, epodum autem pars chori canebat.

Gegen den Missbrauch, der mit dieser Annahme getrieben worden ist, hat sich Jul. Richter in seinen Prolegom. zu den Wespen mit starken Worten erklärt. Er sagt p. 73: Chorum praeter necessitatem divisum esse quis credat? Iam chorum constat totum parodum fecisse; num igitur credibile, eundem post parodum cantatam in duas partes discessisse,

quarum altera stropham sive strophas, antistropham altera caneret? Hemichorium enim semper dimidia chori pars, separata ab altera suoque stans loco putanda est, neque unquam dimidia pars cantantium, quae caneret altera parte silente, quamvis eodem loco chorus constitisset coniunctus. Haec tamen chori divisio qua tandem ratione facta esse potest? Tacent veteres, dividunt nostrates, dividendi ratione non explicata.

Die Richtigkeit dieser Behauptungen leuchtet ohne weiteres ein. Es ist in der That nicht anzunehmen, dass es der Chor sich versagt haben sollte, seine Lieder vollstimmig, mit allem Nachdruck und dem ganzen Reichthum an mimischen und orchestischen Mitteln, die ihm zu Gebote standen, vorzutragen, abgesehen von den Unzuträglichkeiten, die eine durchweg stattfindende Theilung insofern zur Folge haben musste, als immer die eine Hälfte der Choreuten zur Passivität verurtheilt und an die Leistungsfähigkeit der andern gesteigerte Anforderungen gestellt worden wären.

Ausserdem sind einige Zeugnisse der Alten von der Art, dass sie auf eine nur bedingte Zulassung der Theilung des Chores in zwei Hälften hinweisen. Denn wenn Pollux IV, 107 schreibt: *καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχόρια· ἔοικε δὲ ταὐτὸν εἶναι ταυτὶ τὰ τρία ὀνόματα· ὁπόταν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη τμηθῇ, τὸ μὲν πρᾶγμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρα δὲ ἡ μοῖρα ἡμιχόριον, ἃ δ' ἀντᾴδουσιν, ἀντιχόρια*, wenn also Pollux Hemichorien und Antichorien für identisch (*ταὐτὸν*) erklärt, oder genauer die Antichorien als Gegenlieder bezeichnet, die von Halbchören gesungen wurden, so ist hierbei keineswegs an Halbchöre zu denken, die sich in den Gesang eines beliebigen Strophenpaares theilen, dessen beide Hälften in gar keinem Gegensatze zu einander stehen, sondern es können damit nur solche Halbchöre gemeint sein, die sich, wenn auch nicht immer feindlich, doch mindestens abgesondert und bestimmt von einander geschieden gegenübertreten.

Nur eine solche Theilung und keine von der gewöhnlichen Art ist es, die wir einmal den Aristarch vornehmen sehen. In einem Scholion zu Frösche 358: *εὐφημεῖν χρὴ* —

das aber, wie Fritzsche unwiderleglich dargethan hat, auf v. 372: χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως ff. zu beziehen ist, heisst es (nach der von Fritzsche verbesserten Lesart): Ἀρίσταρχος ἀπὸ τούτου λέγει τὸν χορὸν μεμερίσθαι εἰς μερικὰ ἀνάπαιστα, ἀλλ' ἔμβα (scil. 377) δὲ ἀμείβεσθαι τὸν ἕτερον χορόν. Aristarch war völlig im Rechte, wenn er jene Partieen der Gesammtheit der in der Orchestra anwesenden Choreuten absprechen und sie einzelnen Gruppen zutheilen zu müssen glaubte; nur irrte er, wenn er etwa, wie der Scholiast anzunehmen scheint, den eigentlichen Chor in seine Hälften spaltete (ὥστε εἰς δώδεκα καὶ δώδεκα διαμερίσθαι). Davon kann hier durchaus nicht die Rede sein. Denn dem ohne Zweifel vollzähligen Chore der männlichen Mysten steht als das andere ἡμιχόριον das παραχορήγημα der Weiber und Mädchen gegenüber, und auf diese, nicht auf 12 Männer fällt immer die entsprechende Hälfte. Hiervon kann aber erst an einer späteren Stelle ausführlicher gehandelt werden.

Wann findet nun jene auf einem Gegensatze der Ansichten basirte Theilung des Chors in zwei Hälften statt? Richter geht wohl zu weit, wenn er a. a. O. 73 sagt: quando haec divisio facta sit, fere ubique ignoramus. Es hält gar nicht so schwer, wenigstens im Aristophanes nicht, jene Fälle nachzuweisen, da die Worte des Dichters, allerlei Anspielungen, Sinn und Zusammenhang darauf hinweisen.

Die erste derartige Scheidung in zwei streitende Parteien liegt Achar. 557 ff. vor. Bis dahin waren die Choreuten, die Acharnischen Kohlenbrenner, einig in ihrem Hasse gegen Dikaiopolis, seitdem er aber „die Rede unter dem Beile" gehalten hat, ist die eine Hälfte für ihn gewonnen, während die andere in ihrer Feindschaft beharrt, und es fehlt nicht viel, so kommt es zwischen ihnen selbst zum offenen Kampfe. Erst durch die weiteren Auseinandersetzungen des Dikaiopolis, zu denen ihm das Auftreten des Lamachus Veranlassung gibt, wird auch der noch widerstrebende Theil auf seine Seite gezogen, und es kann schon bei V. 626 der wieder vereinte Chor den Vortrag der Parabase beginnen.

Von v. 557 ab ist also das handschriftliche *ΗΜΙΧ.* ganz an seinem Platze, und auch der Scholiast fügt bestätigend hinzu: *ἄληθες ὦ 'πίτριπτε· Ἐνταῦθα διαιρεῖται ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη, καὶ τὸ μὲν ὀργίζεται ἐφ' οἷς λέγει ὁ Δικαιόπολις, τὸ δὲ καὶ ἀποδέχεται.*

Diese Theilung des Chores ist durchaus nichts Willkürliches, sondern ein fein berechneter Zug des Dichters, es wird dadurch der Contrast der verschiedenen Ansichten über Krieg und Frieden in ein helles Licht gestellt und durch Gewinnung erst des halben, dann des ganzen Chores für die Partei des Friedens die siegreich fortschreitende Macht der Ideen, die sie vertritt, in sprechenden Zügen dem Volke vorgeführt.

Wenn Klein in seiner Gesch. d. Dramas II, 97 behauptet, es sei dies vielleicht das einzige Beispiel auf der alten Bühne, wo zwei Halbchöre, ähnlich wie die Doppelchöre in Schillers Braut von Messina, feindlich und angriffsweise an einander geriethen, so ist er im entschiedenen Irrthum. Die beiden Halbchöre in der Lysistrate bekämpfen sich noch viel heftiger und nachhaltiger als die Halbchöre in den Acharnern. Es besteht aber in der Lysistrate der eine Halbchor aus Männern, der andere aus Weibern. Jene gehören zur Kriegspartie, diese wollen den Frieden, und der Conflict, in den sie treten, macht den wesentlichsten Theil der dramatischen Action aus. An der Theilung des Chores kann nicht gezweifelt werden; wir sehen, wie die Männer in der Orchestra als am Fusse der Akropolis, die Weiber aber auf der Bühne, welche die Akropolis selber vorstellt, agiren. Dazu kommt das Zeugniss des Scholiasten zu v. 321: *πέτου πέτου: Νῦν ἐστιν ἡμιχόριον τὸ λέγον ἐκ γυναικῶν εἰσερχομένων ἄνωθεν, ἵνα καὶ τὸ ὕδωρ αὐτῶν καταχέωσιν ἄνωθεν· τὸ δὲ ἄλλο ἡμιχόριον ἐξ ἀνδρῶν κάτωθεν ἐπερχομένων ταῖς ἐν τῇ ἀκροπόλει εἰς πολιορκίαν.*

Es bleibt nur noch übrig zu bestimmen, in welcher Weise die Theilung der Choreuten stattfand. Hierüber ist in einem Scholion zu Ritter 589 folgende Bestimmung getroffen: *ἔστι δ' ὅτε καὶ ἡμιχόρια ἵσταντο ἤτοι ἐξ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν· ἐν δὲ τοῖς τοιούτοις χοροῖς, εἰ μὲν ἐξ ἀνδρῶν εἴη*

καὶ γυναικῶν ὁ χορός, ἐπλεονέκτει τὸ τῶν ἀνδρῶν μέρος καὶ ἦσαν ιγ', αἱ δὲ γυναῖκες ἕνδεκα u. s. w.

Wenn die gewöhnliche Eintheilung in Halbchöre behufs gesonderten Vortrags von Strophe und Antistrophe richtig wäre, so könnte für sie jenes Zahlenverhältniss nicht als Regel angenommen werden, weil dann alle Ordnung aufgehoben und ein gleichmässiger Tanz unmöglich gemacht würde. Wenn aber jene Angabe des Scholiasten überhaupt auf Wahrheit beruht, so hat sie für ein Stück, wie die Lysistrate eins ist, unbedenklich ihre Geltung, da hier die Halbchöre der Männer und Weiber zwei getrennte Heerlager bilden, die erst gegen Ende des Stückes wieder Freundschaft schliessen und zum vereinigten Chore zusammentreten. Man hätte dann anzunehmen, dass der weibliche Chor zehn Choreutinnen und als elfte die Führerin, der männliche aber zwölf Choreuten und als dreizehnten den Koryphäus umfasste.[1]

In den Rittern hat man gleichfalls den Chor theilen zu müssen geglaubt. An der Stelle nämlich, wo Demosthenes die Ritter zu Hülfe ruft:

ἄνδρες ἱππῆς, παραγένεσθε· νῦν ὁ καιρός· ὦ Σίμων,
ὦ Παναίτι', οὐκ ἐλᾶτε πρὸς τὸ δεξιὸν κέρας;

nennt er zwei Männer, von denen der Scholiast angibt, es seien die Hipparchen gewesen, und darauf hin nehmen u. a. Bode und Droysen an, Simon und Panaitios wären hier die Führer der beiden Halbchöre, wovon der eine aus älteren, der andere aus jüngeren Mitgliedern bestanden habe. Bedenkt man jedoch, dass in den Gesprächen und Gesängen des Chores sich keine solche Verschiedenheit der Auffassung kund gibt, wodurch die Annahme einer Theilung in zwei dem Alter nach geschiedene Chorhälften unterstützt würde, bedenkt man ferner, dass der Scholiast mit seiner Notiz: *ἵππαρχοι δὲ ὁ Σίμων καὶ ὁ Παναίτιος*, keinesfalls

1) Vergl. Kolster a. a. O. S. 23: Ducibus demptis hinc decem, illinc duodecim supersunt personae, quas duobus utrinque versibus stetisse putaverim, hinc iugis quinque, illinc sex, cum numerus viginti quattuor choreutarum esset tenendus.

jener Hypothese hat das Wort reden wollen, weil er im folgenden immer nur vom Chore, nicht aber von Halbchören spricht, während letzteres doch im andern Falle so nahe lag, ja unerlässlich war, so ist unseres Erachtens durchaus kein Grund vorhanden, in den Rittern zwei getrennte Halbchöre anzunehmen.

Ganz anderer Art sind die Halbchöre, die Beer in den Rittern auftreten lässt. Wie er erwiesen zu haben glaubt,[1] besteht nämlich der Chor nicht, wie man gewöhnlich annimmt, nur aus Rittern, sondern diese bilden den einen Halbchor, der andere aber ist aus alten Richtern zusammengesetzt.

Doch diese Ansicht ist unbedingt zu verwerfen; alle Gründe, mit denen sie Beer zu stützen sucht, sind hinfällig. So lässt sich aus den Worten des metrischen Arguments:

Παράγει τινὰ Κλέωνα . . .
καὶ παραλογισμῷ διαφέροντ' ἐρρωμένως
ἀλλαντοπώλην, εὐθέως τε σκατοφάγον,
πεισθέντα τ' ἐπιθέσθαι σὺν ἱππεῦσίν τισιν,
ἐν τῷ χορῷ παροῦσι, τῇ τῶν πραγμάτων
ἀρχῇ . . .

keineswegs mit Wahrscheinlichkeit auf des Verfassers Absicht schliessen, ein doppeltes Element im Chore anzuzeigen, da der Ausdruck *ἐν χορῷ παρεῖναι* zumal im Verse recht gut so gefasst werden kann, dass er bedeutet, den Chor bilden, ausmachen, und dass mit den *ἱππεῖς τινες* die 24 Choreuten gemeint sind, zum Unterschied von ihrer Gesammtzahl, die tausend betrug.

Es ist weiter nicht wahr, dass die Worte des Demosthenes v. 225 ff.:

ἀλλ' εἰσὶν ἱππῆς ἄνδρες ἀγαθοὶ χίλιοι
μισοῦντες αὐτόν, οἳ βοηθήσουσί σοι,
καὶ τῶν πολιτῶν οἱ καλοί τε κἀγαθοί,

auf verschiedenartige Bestandtheile des Chores hinweisen. Denn Demosthenes begnügt sich nicht mit der Aufzählung jener zwei Klassen von Leuten, sondern nennt auch den

1) Ueber die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes, S. 27.

Gott und sich selbst und die Zuschauer, denen er doch sicher keine Theilnahme am Chore zuschreiben wollte.

Wenn es dann bei Beer S. 31 weiter heisst, noch deutlicher stellten sich jene ungleichartigen Bestandtheile des Chores bei seinem Auftreten heraus, die Halbchöre träten nach einander auf, zuerst der der Ritter vom Koryphäus aufgerufen, dann der der unbemittelten, auf den Richtersold angewiesenen Bürger, die Kleon zu seinem Schutze entbiete, so sind das alles Behauptungen, welche dem wirklichen Hergange der Dinge schnurstracks zuwiderlaufen.

Allerdings ruft Kleon die Heliasten zu seinem Schutze herbei (v. 255 ff.), aber sie kommen nicht, weil sie nicht kommen können, weil sie im Theater als Zuschauer sitzen, denn an diese, an niemanden anders ist der Nothschrei gerichtet.[1] Auch im ganzen übrigen Stücke ist, wie sich noch zeigen wird, keine Spur von einem Heliastenchor zu finden. Demnach ist es selbstverständlich, dass bei v. 247 nicht ein Halbchor von Rittern, sondern der Gesammtchor derselben seinen Einzug hält.

Derselbe wird übrigens von Demosthenes, und nicht wie Beer will, vom „Führer des Gesammtchors" herbeigerufen. Dieser Führer müsste ja dann „wie ein deus ex machina einige Verse früher als der übrige Chor aufgetreten sein" (Beer a. a. O. p. 28). Würde das aber nicht allem Herkommen widersprechen?

Nun folgt das stärkste Argument. Die antistrophischen Partieen der Parabase sollen einen verschiedenen Geist athmen, die eine einen ritterlichen, die andere einen nichtritterlichen, und dadurch noch deutlicher auf jene beiden Bestandtheile hinweisen (S. 31).

Wäre Beer nicht allzusehr für seine vorgefasste Meinung eingenommen gewesen, er hätte sich schwerlich solche Aeusserungen entschlüpfen lassen. Es ist wieder gerade das Gegentheil wahr von dem, was er gesagt hat. Denn in der

1) Ein solcher Hinweis und unmittelbarer Verkehr mit dem Publicum ist gar nichts seltenes; wir erinnern nur an Frieden 543 ff., Wolken 1090 ff., Wolken 1103 ff.



zweiten Hälfte der epirrhematischen Syzygie weht ein eben so kriegerischer, wenn nicht noch kriegerischerer Geist wie in der ersten, und wenn es, um nur einen Punkt heraus zu greifen, von den Rossen heisst:

ἄξιοι δ' εἴσ' εὐλογεῖσθαι· πολλὰ γὰρ δὴ πράγματα
ξυνδιήνεγκαν μεθ' ἡμῶν, εἰσβολάς τε καὶ μάχας,

so kann doch eine solche Aeusserung bloss Rittern, nicht aber Heliasten gegeben werden, selbst abgesehen davon, dass die glänzende Waffenthat, auf welche an jener Stelle angespielt wird, nicht lange vor der Aufführung des Stückes und zwar von Rittern vollführt worden war.

Zuletzt meint Beer (S. 31), nur wenn wir uns den Führer des Gesammtchores als einen Richterling dächten, würde es erklärlich, warum dieser in den Versen 1254 ff. zur Belohnung für seine dem Wursthändler geleisteten Dienste gerade jene Stelle, (das Amt eines *ὑπογραφεὺς δικῶν*), sich ausbäte, und zugleich sähe man ein, wie der dort Redende sagen konnte *μέμνησ' ὅτι ἀνὴρ γεγένησαι δι' ἐμέ.* Denn er sei es gewesen, der den bereits flüchtenden Wursthändler zur Umkehr vermocht und ihm auch sonst wesentliche Dienste geleistet hätte.

Doch dem ist nicht so. Es ist der Chorführer der Ritter, der die Worte spricht; er darf sich seiner Verdienste rühmen, nicht als ob er es gewesen wäre, der den Wursthändler zum Bleiben bewog und die Ritter herbeirief, — das that Demosthenes — sondern weil er mit seinen Leuten dem schwer bedrängten Manne gegen den Gerber zu Hülfe kam; um das Amt eines *ὑπογραφεὺς δικῶν* aber, eines „Privatsecretairs“ oder „Concipienten der Processschriften“, bittet er ihn, offenbar nur im Scherze, des wegen, weil dasselbe unter Kleon, wo es Phanos bekleidet zu haben scheint, unzweifelhaft ein sehr einträglicher Posten war.

Nach dem allen hat Beers mit so viel Sicherheit aufgestellte Eintheilung in zwei wesentlich verschiedene Halbchöre auch nicht einen Schein von Berechtigung für sich.

Den Weiberchor in den Ekklesiazusen lässt Beer, ebenfalls mit Unrecht, in zwei Hälften zerfallen. Er schreibt S. 169: „Da die Dienerin zögert, die Mädchen (v. 1138),

die wohl nur die eine Hälfte des Chores bildeten und vielleicht blosse Statisten waren, wegzuführen, so richtet v. 1151 der andere Halbchor an sie die Frage *τί δῆτα διατρίβεις ἔχων* u. s. w." Höchst wahrscheinlich sind unter den Mädchen, welche die Dienerin mitbringen soll, Statistinnen zu verstehen, die ein Parachoregem ausmachten; keinesfalls sind Personen des Chores damit gemeint, wenn auch der Scholiast zu *ταςδὶ τὰς μείρακας* bemerkt: *τὰς τοῦ χοροῦ*, und Faber sie als scortilla quibus constabat chorus betrachtet. Denn der Chor hat zum Schluss noch ein Hyporchem zu singen und zu tanzen; wird er da wohl etliche oder gar die Hälfte und zwar die jugendliche Hälfte von sich gelassen und mit so wesentlich geschwächter Kraft den schwierigen Tanz auszuführen unternommen haben?

Von zweien Chorhälften in diesem Stücke spricht auch Bergk einmal, da wo er angibt, warum er v. 30. 31 dem Chore zuweist. Choro tribui, sagt er, vulgo *ΓΥ*. A. cf. v. 43. Prodeunt enim mulieres passim, sed dimidia tantum chori pars, urbanae mulieres: rusticae postea demum accedunt. Mit diesen Worten ist jedoch nur scheinbar, nicht wirklich eine Theilung ausgesprochen. Denn gesetzt auch, der Chor hätte sich aus verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetzt, so schliesst das gar nicht aus, dass er vom Augenblicke seiner Vereinigung an als einheitliches Ganzes redet und handelt. Hieran aber scheint festgehalten werden zu müssen.

In den Vögeln lässt Bode den Chor in zwei Hälften zerfallen. Nach der Parodos, meint er, theilten sie sich in regelmässige Hemichorien, so dass, wie die Grammatiker ausgerechnet hätten, zwölf männliche Vögel von verschiedenen Gattungen auf die eine, und zwölf weibliche wiederum von verschiedenen Gattungen auf die andere Seite der Thymele zu stehen kämen.

Nun ist es richtig, der Scholiast zu Ritter v. 589 sagt mit deutlichen Worten: *ὡς καὶ οὗτος* (sc. *ὁ κωμικὸς χορὸς*) *ἀπηρίθμησεν ἐν Ὄρνισιν, ἄρρενας μὲν ὄρνις ιβ', θηλείας δὲ τοσαύτας*, und diese Angabe findet im Texte des Dichters ihre Bestätigung. Trotzdem war es ein Missgriff Bode's, aus dieser vom Scholiasten angestellten Zählung zu schlies-

sen, derselbe constatire eine Theilung des Chores in eine männliche und eine weibliche Hälfte. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass er das nicht heabsichtigt hat. Denn wenn er erst schreibt: *συνειστήκει δὲ ὁ χορὸς (ὁ μὲν κωμικὸς) ἐξ ἀνδρῶν ἤδη καὶ γυναικῶν, ὁμοῦ δὲ καὶ ἐκ παίδων, κδ', ὡς καὶ οὗτος ἀπηριθμήσεν ἐν Ὄρνισιν, ἄρρενας μὲν ὄρνις ιβ', θηλείας δὲ τοσαύτας*, dann aher fortfährt: *ἔστι δ' ὅτε καὶ ἡμιχόρια ἵσταντο ἤτοι ἐξ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν*, so hedarf es in der That kaum noch des Hinweises darauf, dass der Scholiast nur Vögel von verschiedenem Geschlecht auftreten lässt, nicht aber diese in zwei getrennte Halbchöre vereinigt wissen will. Er hätte dann vom Auftreten der Hemichorien früher sprechen müssen.

Ist diese Untersuchung richtig geführt, so würde sich aus ihr dasselbe Resultat ergeben, welches Richter gefunden hat, dass nämlich eine Theilung in zwei Halbchöre nur in seltenen Fällen vorgenommen ist und dann den Zweck hat, durch Gegenüberstellung feindlicher Parteien die Handlung zu beleben oder der Durchführung einer bestimmten Idee zu dienen, ein Resultat, zu welchem auch schon Kolster gekommen war, da er a. a. O. S. 22 schrieb: non sine causa idonea factam esse istam divisionem quisque intelligit, sed in iis tantum fabulis ei locum fuisse, ubi ipse chorus plane diversa appeteret atque duo ista hemichoria sibi infensa essent.

IX.

Die Parachoregemata.

Eine Art von Gegensatz zu den *ἡμιχόρια* bilden die sogenannten *παραχορηγήματα*. Denn während jene aus einer Theilung des Chores behufs eines zeitweiligen Antagonismus hervorgehen, sind diese eine Nebenleistung oder auch ein Zuwachs der Choreuten zu ganz bestimmten, immer aber verschiedenen Zwecken.

Man hat lange darüber gestritten, was eigentlich unter *παραχορήγημα* zu verstehen ist; namentlich hat es grosse

Schwierigkeiten gemacht, *παραχορήγημα* und das verwandte *παρασκήνιον* von einander zu halten und sichere Grenzen zwischen beiden zu ziehen.

Die Hauptstelle hierüber findet sich bei Pollux, wo es IV, 109 und 110 heisst: *ὁπότε μὴν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα, ὡς ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ὀνομάζεται, καὶ πεπρᾶχθαί φασιν αὐτὸ ἐν Μέμνονι Αἰσχύλου.*

Hält man sich an den Wortlaut des Satzes, so kann er nichts anderes bedeuten als dass im Paraskenion ein Choreut statt einer vierten Bühnenperson singt, im Parachoregema aber eine vierte Bühnenperson selbst etwas spricht.[1]

Damit ist freilich wenig gewonnen; eine klare Vorstellung von der Aushülfe einer vierten Bühnenperson gewinnt man aus diesen Angaben nicht, wie sie denn Pollux selbst nicht gehabt zu haben scheint.

Dazu kommt, dass die Handschriften nicht übereinstimmen und zu den abweichendsten Deutungen Veranlassung geben. Fritzsche, der Thesmophor. p. 251 von dieser Stelle handelt, verwirft sie als irrig und verlangt geradezu, man solle für *παρασκήνιον παραχορήγημα* und für *παραχορήγημα παρασκήνιον* einsetzen, indem er dafür hält: Choreutarum propria fuerunt Parachoregemata, Paraskenia autem histrionis.

Ganz anders urtheilt Richter; er ist der Ansicht, dass mit jener ersten Berufung auf den Agamemnon die Stelle gemeint sei, wo (von v. 1028 ab) der Chor oder ein uud der andere der Choreuten ganz wie ein Schauspieler sich mit der Cassandra und dann mit der Clytaemnestra unterhalte. Daraus glaubt er folgern zu dürfen, wir hätten allemal dann ein *παρασκήνιον*, wenn der Chor oder ein Choreut als vierter Schauspieler auftritt, oder um seine eignen Worte anzuführen: quod *παρὰ τὴν σκηνήν*, extra scenam, sive loquuntur sive canunt sive inter canendum loquuntur (*εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ*) *παρασκήνιον* est.

---

1) Cf. Beer p. 12.

Es werden schwerlich Viele mit dieser Erklärung einverstanden sein. Denn wenn sie Gültigkeit hätte, dann müsste alles Dialogische, was dem Koryphäus zufällt, — und das ist in der Komödie eine ganz beträchtliche Masse — unter *παρασκήνια* verstanden werden, so dass diese Partie den Gegensatz zu den *χορικά*, der eigentlichen Melik, bildete, eine Consequenz, zu der sich Richter alles Ernstes bekannt hat.[1] Allein das geht um des willen nicht, weil an der betreffenden Stelle des Pollux *παρασκήνιον*, mag es zunächst bedeuten, was es will, etwas dem *παραχορήγημα* Verwandtes oder ihm Entgegengesetztes bezeichnen muss, und zwar eine Erscheinung, die nur ausnahmsweise auftritt, nicht aber immer und immer wieder, wie die Wechselrede zwischen dem Chor und Personen der Bühne. Zudem wäre es ganz unverständlich, warum Pollux und noch dazu mit solcher Unbestimmtheit sich auf Agamemnon beruft, während ihm doch, falls er die Ansicht hegte, die Richter ihm unterschiebt, hundert und aber hundert sichere Beispiele zur Verfügung standen.

Dass *παρασκήνιον*, worüber sich leider keine weitere Notiz im Alterthume findet, etwas bedeutet, was mit der Bühne in Verbindung steht, was auf oder neben oder hinter ihr vorgeht, besagt schon der Name, und dass es eine ausserordentliche Leistung auf dem Gebiete der scenischen Darstellung, eine Vermehrung des Bühnenpersonals durch einen vierten Schauspieler ist, wie Fritzsche will[2] und nach seiner Ansicht auch Pollux geschrieben hätte, wenn er nicht alles durcheinander würfe, (diversa confudit more suo Pollux),

---

1) Prol. Pac. p. 34 schreibt er: Binae igitur quum sint chori partes, *τὰ χορικὰ μέλη* et *παρασκήνια*, hae tamen ab eodem choro aguntur.

2) Etwas anderer Meinung ist Beer, der im Anschluss an Pollux das Singen eines Choreuten statt einer vierten Bühnenperson als Paraskenion fasst; derselbe geht aber auf alle Fälle zu weit, wenn er auch den Chor der Frösche und den Musenchor in den Thesmophoriazusen, weil sie einen Gesang hinter der Bühne aufführen, zu den Paraskenien gezählt wissen will, denn das sind beides, wie sich später zeigen wird, Parachoregeme.

lässt sich aus dem Gegensatz, in dem es zum παραχορήγημα steht, mit ziemlicher Sicherheit schliessen.

Es bedeutet aber der Ausdruck παραχορήγημα zunächst eine aussergewöhnliche Leistung des Choregen, etwas, das zu seinem χορήγημα hinzukommt, und insofern ist auch das παρασκήνιον ein παραχορήγημα, da ja dem Choregen auch die Pflicht oblag, für den vierten Schauspieler zu sorgen; es ist nur eine besondere Art von παραχορήγημα, die sich leider nicht mehr ganz genau definiren lässt. Dann aber ist der Begriff des Parachoregems näher dahin zu präcisiren, dass es von einer besonderen Verwendung des Chores oder doch eines grösseren Theiles desselben als Nebenschauspieler oder Nebenchoreuten, sowie auch von einer Vermehrung des Chorpersonals zu verstehen ist.

Glücklicherweise wird nämlich vom παραχορήγημα noch in einigen Scholien gehandelt.

In Betreff der Töchter des Trygaios, die bei der Auffahrt ihres Vaters zugegen sind und ihn zurück zu halten suchen, heisst es zu v. 114, 20: τὰ τοιαῦτα παραχορηγήματα καλοῦσιν, οἷα νῦν τὰ παιδία ποιεῖ καλοῦντα τὸν πατέρα. εἶτα πρὸς οὐδὲν ἔτι τούτοις χρήσεται, und über den unsichtbaren Froschchor wird zu v. 209 bemerkt: ταῦτα καλεῖται παραχορηγήματα, ἐπειδὴ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι, οὐδὲ ὁ χορός, ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους. Da nun in beiden Fällen die Choreuten verwandt sind, während der Chor noch nicht in die Orchestra eingezogen ist und seine eigentliche Thätigkeit noch nicht begonnen hat, so bedeutet παραχορήγημα eine jede Verwendung des Chores, die zu seinen gewöhnlichen Functionen als aussergewöhnliche Leistung hinzutritt, und wobei er sich auf der Bühne zeigen oder hinter ihr verborgen sein kann.

Wer sind aber jene Personen, welche die Rollen der Mädchen und der Frösche übernehmen?

Wenn im Frieden nur eine Tochter des Trygaios sichtbar würde und mit dem Vater spräche, so könnte man mit den vorhandenen Mitteln ganz bequem auskommen. Denn der eine Diener ist nach v. 49 in das Haus gegangen und tritt erst v. 180 als Merkur wieder auf, er wäre also für

die Rolle der Tochter recht gut zu brauchen gewesen. Wenn nun trotzdem der Scholiast bemerkt: τὰ παιδία ποιεῖ καλοῦντα τὸν πατέρα, so wird bestätigt, was schon im Plural der Verse 111, 112, 113, 115 ff. ausgesprochen liegt, dass mehrere Töchter des Trygaios zum Vorschein kamen. Bei dem Ernst der Lage ist nun nicht daran zu denken, dass eine für alle gesprochen habe, sondern es wird es sich keine haben nehmen lassen, auch ihrerseits den Vater mit Bitten zu bestürmen, von der verwegenen Luftreise abzustehen. Auch lässt sich mit Leichtigkeit bestimmen, was von Allen zusammen gesungen und von den Einzelnen gesprochen ist. Für den gemeinsamen Gesang war sicherlich das χορικόν zu Anfang der Scene (v. 114. 118) bestimmt, das im daktylischen Rhythmus abgefasst ist und nach dem Scholiasten zu v. 114 eine Parodie auf eine Stelle aus dem Aiolos des Euripides enthält. Die übrigen Aeusserungen der κόραι sind in iambischen Trimetern, also den Versen des Dialoges abgefasst, und darum je einem Mädchen zu überweisen. Es werden aber zu sieben verschiedenen malen von Seiten der Kinder Fragen gestellt, resp. Bemerkungen gemacht, nnd daraus hat Richter, wogegen sich schwerlich etwas Begründetes einwenden lässt, die Folgerung gezogen, es habe das παραχορήγημα aus sieben Mädchen bestanden, die natürlich verkleidete Knaben waren.

Bei v. 149 entlässt der Vater seine Töchter und dieselben ziehen nun mit dem ersten Diener, der noch auf der Bühne war, durch die Mittelthür ab, durch welche sie auch gekommen waren.

Nach dem Scholiasten treten sie nicht wieder auf; εἶτα πρὸς οὐδὲν ἔτι τούτοις χρήσεται, meint er. Doch damit dürfte er nicht das Rechte getroffen haben, da es höchst wahrscheinlich ist, dass die beiden Knaben, die gegen Ende des Stückes auftreten, der Sohn des Lamachus (v. 1201 ff.) und der des Kleonymus (v. 1287 ff.), von Leuten aus der Zahl derer gegeben werden, welche die Rolle der Mädchen gespielt haben. Es sind das aber ohne Frage wirkliche Kinder (Knaben) gewesen, da sonst die Illusion doch allzu sehr gestört sein würde. Dazu spricht der Scholiast nur

von Kindern, so gut wie der Dichter; ferner sind auch sonst, wie z. B. in den Wespen, Knaben mit aufgetreten, und endlich übersteigen Leistungen, wie sie hier verlangt werden, die Kräfte des jugendlichen Alters durchaus nicht. Zudem wird berichtet, dass es *παίδων χοροί* gab, wo Gelegenheit geboten war, sich im Singen zu üben, und dass nicht selten Knaben bei Gastmählern Gesänge vortrugen.[1]

Anders ist es beim Neben-Chor der Frösche; dieser ist aller Wahrscheinlichkeit nach von den Choreuten gestellt worden.

Dionysos, der über den Acheron setzen will, um nach der Unterwelt zu kommen, hat den Kahn des Charon bestiegen und soll nun fleissig mit rudern helfen. Aber er weiss nicht, wie man sich dabei anstellt, ist er doch *ἄπειρος, ἀθαλάττωτος, ἀσαλαμίνιος*. Doch Charon heisst ihn gutes Muthes sein; sobald er nur erst das Ruder einsetzte, werde er die schönsten Gesänge, wunderbare Lieder der melodischen Frösche vernehmen. Und kaum hat er das *κατακέλευσμα: ὦ ὀπόπ, ὦ ὀπόπ* angestimmt, als die Frösche die verheissenen Lieder folgen lassen, in denen sie das schöne Leben in den Sümpfen verherrlichen und die Gunst rühmen, deren sie sich bei den Göttern und den Musen erfreuen, das alles mit dem immer wiederholten, der Natur so treu nachgebildeten Rufe *βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ* durchflechtend und umsäumend. Auf die Dauer aber vermag Dionysos das Geschrei nicht zu ertragen, zumal die Frösche ein immer rascheres Tempo einschlagen und damit auch ihn zu immer grösserer Eile und Geschwindigkeit im Rudern zwingen. Das Mittel, durch Bitten die Frösche zum Schweigen zu bringen, erweist sich als unnütz; so sieht er sich genöthigt, sie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Er hebt an *βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ* zu schreien, und will, wenn es sein muss, den ganzen Tag damit fortfahren. Hierüber entsetzt verstummen die Frösche, und Dionysos, der sich seines Sieges freut, gelangt unbelästigt zum andern Ufer.

Hierauf beschränkt sich die ganze Thätigkeit der Frösche. Sie sind recht augenfällig ein *παραχορήγημα*. Denn hat es

---

1) Cf. Beer p. 45; Richter p. 41.

auch der Dichter für gut befunden, die Komödie nach ihnen zu benennen, so sind sie doch weder der eigentliche Chor, noch haben sie überhaupt eine hervorragende Bedeutung.

Man hat gemeint, die Frösche tauchten während des Gesanges ab und zu aus dem Wasser hervor, und hat demgemäss ihr Costüm zu bestimmen versucht. Allein es spricht nichts dafür, dass sie sichtbar gewesen seien. Denn würde nicht Dionysos bei ihrem Anblick, der sicherlich an groteskkomischem Character seines Gleichen gesucht hätte, in laute Verwunderung ausgebrochen sein? Würde er nicht in ähnlicher Weise wie die zwei Athener beim Anblick der Vögel die schöne Gelegenheit wahrgenommen haben, allerlei witzige, decente und indecente Bemerkungen anzubringen? Da dem nicht so ist, so hat ohne Zweifel der Froschgesang so gut hinter der Scene stattgefunden, wie der Gesang der Musen in den Thesmophoriazusen, und damit ist die Frage nach ihrem Costüm gegenstandlos geworden. Uebrigens hat der Schol. zu v. 209 hierüber schon die richtige Ansicht, wie er denn auch bereits treffend bemerkt, dass die eigentlichen Choreuten hinter der Bühnenwand den Froschgesang aufführen.

Mit dem eben besprochenen Chore der Frösche hat der Chor der Musen in den Thesmophoriazusen rücksichtlich der Einführung und Behandlung die grösseste Aehnlichkeit.

Euripides steht von seinem Schwager Mnesilochos begleitet vor dem Hause des Agathon, um diesen zu bewegen, für ihn in den Tempel der Thesmophorien zu gehen und dort in der Versammlung der Weiber zu seinen Gunsten zu sprechen. In diesem Augenblick kommt ein Diener des Agathon aus dem Hause, um den Göttern zu opfern, da sein Herr eben im Begriffe stehe, zu dichten. Derselbe habe, so äussert er sich, den Bau eines Dramas vor; schon sei er dabei zu schmieden und zu hämmern. Auch seien die Musen bereits in das Haus eingekehrt. Kurz darauf erscheint Agathon selber, ganz wie ein Weib gekleidet, vor dem Hause, um im Strahle der Sonne die Strophen besser biegen zu können, und nachdem er präludirt hat, fordert er in einem Liede die Musen auf, zu Ehren der unterirdischen Gottheiten die Fackeln zu ergreifen, zu tanzen und zu singen.

Und diesem Wunsche willfahren die Musen; sie feiern in Liedern die Götter sowie das Spiel und den Tanz der Charitinnen. Dieser Gesang ist offenbar kein Theil des neuen Dramas, wie viele gemeint haben, sondern nur die Vorbereitung zu ihm, der Anruf der Götter. Demnach darf auch nicht mehr gesagt werden, Agathon spiele die Rolle eines Schauspielers, und der Chor, welcher hier singt, sei der Chor des betreffenden Stückes.

Da der Diener gesagt hatte, dass die Musen in das Haus eingezogen wären, und doch nur Agathon auf dem Ekkyklema herausgedreht wurde, nicht aber der Chor, so war dieser unsichtbar und sang die Partieen, die ihm gehörten, hinter der Bühne. Nichts lag aber näher, als dass die Weiber des eigentlichen Chores, die Thesmophoriazusen, die erst viel später auftraten und einstweilen noch unbeschäftigt waren, die Musen gaben oder doch ihren Gesang aufführten, und um des willen verdient der Musenchor mit demselben Rechte wie der Froschchor ein *παραχορήγημα* genannt zu werden, wenn auch der Scholiast in diesem Falle den Ausdruck nicht anwendet.

Von solchen Parachoregemen, wie sie bisher besprochen wurden, hat auch die Tragödie öfters Gebrauch gemacht. Es gehören hierher die *Προπομποί* am Ende der Eumeniden des Aeschylus (v. 1033 ff.), die *Θεράποντες* im Hippolytos des Euripides (V. 61 ff.), die *Ποιμένες* im Alexander desselben Dichters (nach den Scholiasten) u. s. w.[1] Diese *παραχορηγήματα* sind gleichfalls der Mehrzahl nach hinter der Bühne verborgen, und auch hier wird ausdrücklich bezeugt, dass etliche aus der Zahl der Choreuten die Partie zu übernehmen hatten, da es in einem Scholion zu v. 17 des Hippolytos heisst: *ἐνταῦθα μὲν οὖν δύναται προαποχρήσασθαι τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ.*

Von ganz anderer Art sind diejenigen Parachoregemeta, die nicht sowohl als eine Nebenleistung des noch unbeschäftigten Chores gelten können, sondern die eine Vermehrung des Chorpersonals, einen extraordinären Chor neben

1) Vergl. Fritzsche zu Thesmophor. v 101.

und bei dem Hauptchore bezeichnen. Zwar ist der Name für diesen Fall nicht überliefert, aber trotzdem wird man kein Bedenken zu tragen brauchen, auch dann von einem *παραχορήγημα* zu sprechen, wenn der Chor einen Zuwachs erfährt, da dieser eine aussergewöhnliche Ausgabe, ein besonderer Kostenaufwand des Choregen ist.[1]

Παραχορηγήματα aus dieser Klasse sind die fackeltragenden Knaben in den Wespen, die Frauen und Mädchen in der Parodos der Frösche, jene vier Vögel, die noch vor dem eigentlichen Vogelchor auftreten, die ausserathenischen Contingente im Frieden, sowie endlich die Nebenchöre der Lacedämonier und Athener am Ende der Lysistrate.

Von den Knaben, die in den Wespen die Heliasten begleiten, ist am Ende dieser Abhandlung unter der Rubrik Wespen ausführlicher die Rede.

Der weibliche Nebenchor in den Fröschen wird ebenfalls erst an einer späteren Stelle eingehender besprochen werden.

Was die vier überzähligen[2] Vögel in dem gleichnamigen Stücke betrifft, so sind dieselben der *φοινικόπτερος* oder Flamingo, der *Μῆδος* oder persische Hahn, dann ein Enkel jenes Epops, der mit seinem Gesange die Vögel zusammenruft, also ein zweiter Wiedehopf, und viertens der Vogel *κατωφαγᾶς*. Diese vier ziehen *σποράδην* ein, da Peisthetairos und Euelpides Zeit haben, jeden einzelnen zu begaffen und nach Namen und Herkunft zu fragen. Jetzt erst, nachdem die vier „aristokratischen" Vögel gravitätischen Schrittes einer nach dem andern aufgetreten sind und irgendwo

1) Denn dass derselbe Chorege, welcher den regelmässigen Chor stellte, auch die zu chorischen Nebenleistungen erforderlichen Personen in Sold nahm, ist nicht zu bezweifeln. Unter Umständen mochte das freilich erhebliche Kosten verursachen. Ward es aber für einen zu viel, so theilten sich zwei in die Choregie, wie es z. B. bei der Aufführung der Frösche der Fall war. In einem Scholion zu v. 404 heisst es nämlich: *ἐπὶ γοῦν τοῦ Καλλίου τούτου φησὶν Ἀριστοτέλης ὅτι σύνδυο ἔδοξε χορηγεῖν τὰ Διονύσια τοῖς τραγῳδοῖς καὶ κωμῳδοῖς.*

2) Der Scholiast bemerkt zu v. 297: *ἀπὸ τούτου ἡ καταρίθμησις τῶν εἰς τὸν χορὸν συντεινόντων προσώπων κδ', ἐν περιττῷ ληφθέντων τῶν προκατειλεγμένων.*

auf der Orchestra, wahrscheinlich in den seitwärts gelegenen Vertiefungen zwischen der Orchestra und der Scene Platz genommen haben, hält der wirkliche Chor in einer Stärke von 24 Mitgliedern seinen geräuschvollen, buntschillernden Einzug.

Auf den ersten Blick will es scheinen, als hätte Aristophanes nicht nöthig gehabt, dieses *παραχορήγημα* einzuführen; man sieht nicht ein, was die vier Vögel eigentlich sollen. Und doch sind sie nichts weniger als unnütz. Auffallend costümirt, wie sie sind, und einzeln, wie sie ankommen und sich den Blicken der Schauspieler und des Publicums aussetzen, geben sie dem Dichter die schönste Gelegenheit, das Feuer seines Witzes sprühen und leuchten zu lassen; sodann hat ihr prächtiges Auftreten den Zweck, die Erwartungen auf den wirklichen Chor, dessen Vorboten sie sind, noch mehr zu spannen, und ihn gleich von vornherein mit dem Nimbus der Vornehmheit zu umkleiden.[1] Endlich aber mag sie der Dichter, wie Wieseler vermuthet, auch in der Absicht auftreten lassen, um sich ihrer später als Musiker zu bedienen. Dies ist jedoch lediglich Vermuthung; im Stücke selber findet sich keine Notiz, die zu einer solchen Annahme berechtigte.

Das *παραχορήγημα* des Friedens wird gleichfalls am Ende dieser Abhandlung eingehender besprochen werden.

Ueber die *παραχορηγήματα* am Schlusse der Lysistrate dürfte Folgendes zu bemerken sein.

Wiewohl sich die beiden feindlichen Halbchöre endlich mit einander versöhnt und sich zu dem Zwecke vereinigt haben, dem Kriege ein Ziel zu setzen, so ist doch die Friedenssehnsucht des Dichters nur erst zum Theil erfüllt. Wohl haben sich Männer und Frauen im eigenen Staate wieder gefunden, aber Athener und Spartaner trennt noch immer bittere Feindschaft. Die muss auch ihr Ende errei-

1) Es scheint uns verfehlt, wenn Kock einmal den Chor einen Tross von Plebejern nennt. Wer hat denn die Macht im Vogelreich, die vier stolzen ausländischen Vögel, die nur kommen um wieder zu verschwinden, oder die 24 vermeintlichen Plebejer, bei deren Zwitschern und Durcheinanderschreien den Athenern angst und bange wird?

chen, soll die Komödie mit vollem Jubel schliessen. Darum treten Athener und Lacedämonier als Vertreter ihrer beiderseitigen Staaten auf; Lysistrate hält ihnen ihr Unrecht vor, söhnt sie mit einander aus, und ladet sie dann zu einem Festschmause auf der Burg ein. Hier gerathen alle in die gehobenste, ausgelassenste Stimmung, denn die Gesandten tragen, als sie vom Mahle zurückkehren, Verlangen danach, in Tanz und Gesang ihrer Freude Ausdruck zu geben. Der Chor der Lakoner eröffnet den Reigen (1247—1272). Hierauf theilt Lysistrate den Athenern und Lakonern ihre Weiber zu und fordert von Neuem zu Gesang und Reigentanz auf. Diesem Wunsch kommen zunächst die Athener mit einem Hyporchema nach und daran schliesst sich zuletzt wieder ein spartanisches Tanzlied.

Beer nimmt in diesem Stücke einen dreifachen Chor an: den Chor der Greise, der zugleich die Athener zu spielen habe, den Chor der Weiber und den Chor der Lakoner. Dieser Eintheilung folgt E. Droysen,[1] nur mit dem Unterschiede, dass er den Chor der Greise bei v. 1188 von der Bühne abtreten und bei v. 1279 als Athener wieder erscheinen lässt, während Beer dafür hält, der noch anwesende Chor der athenischen Frauen (?) und Greise werde wohl den Athenerchor gesungen haben.

Uns will weder die eine noch die andere Auffassung gefallen, wir glauben vielmehr, dass auch der Athenerchor ganz wie der der Lakoner von einem besonderen Parachoregem gestellt wurde. Denn bei v. 1043 verlässt der weibliche Halbchor die Bühne und steigt in die Orchestra hinab, um sich zu gemeinsamer Thätigkeit mit dem männlichen Halbchor zu verbinden.[2]

Zunächst singen sie in Gemeinschaft das canticum v. 1043—1072. Bei v. 1073 meldet der Chorführer die Ankunft der spartanischen Gesandten,[3] mit denen er sich

1) Quaestiones de Aristophanis re scenica p. 61.

2) Cf. v. 1042: *ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα.*

3) *καὶ μὴν ἀπὸ τῆς Σπάρτης οἱδὶ πρέσβεις ἕλκοντες ὑπήνας χωροῦσ'. . .*

auch sofort in ein Zwiegespräch einlässt. Wenige Augenblicke darauf erscheinen Abgeordnete von Athen; sie werden gleichfalls vom Führer des Gesammtchors — denn von einer neuen Theilung desselben ist nirgends die Rede — erst gemeldet und als sie angekommen sind, mit der Lage der Dinge bekannt gemacht; es können also diese Athener unmöglich mit der männlichen Hälfte des Chores identisch sein. Bei v. 1106 erscheint Lysistrate. Wiewohl sie vom Chore lebhaft begrüsst wird, wendet sie sich im Gespräch doch nur an die Vertreter der beiden Staaten, und auch nur diese, keine Choreuten sind es, welche zum Mahle auf die Burg geladen werden.

Ist diese Auseinandersetzung richtig, so weiss man auch, wer das athenische Hyporchema aufführt, dasselbe Parachoregem nämlich, welches die dialogische Partie der athenischen Gesandten zu übernehmen hatte.

Dies Resultat lässt sich auch noch auf anderem Wege gewinnen. Das Lied v. 1043—1072 steht mit dem Liede v. 1188—1215 in genauer antistrophischer Responsion. Von dem ersten Liede, das als *στροφή* zu bezeichnen ist, wiewohl es selbst wieder in *στροφή* und *ἀντιστροφή* zerfällt, steht es aber trotz des *Χορ. γυν.* vieler Handschriften und Ausgaben fest,[1] dass es vom vereinigten Chore gesungen ist. Sollte dann aber die Antistrophe, die doch auf gleiche Behandlung Anspruch hat, von einem Bruchtheile des Chores, den zurückbleibenden Weibern, vorgetragen werden? Gewiss nicht; der ganze Chor blieb zusammen, wie denn auch kein Wort, keine Anspielung in dem Gesange der Art ist, dass man an Weiber zu denken genöthigt wäre.

Es bleibt nach dem allen nichts anderes übrig, als ein ausserordentliches Chorpersonal anzunehmen, welches sowohl ausreichte während des Dialogs wie nachher, als das Gelage vorüber war und Tanz und Gesang ihren Anfang nahmen, einen der Würde des Gegenstandes wie der Bedeu-

1) Cf. Enger zu diesem Vers, sowie zu v. 1189, wo er das *Χορ. γυν.* der Herausgeber gleichfalls wieder durch das richtige *Χορ.* ersetzt hat.

tung der beiden Städte entsprechenden Doppelnebenchor aufzustellen.

Ob der Nebenchor, der bei seinem zweiten Auftreten nothwendig aus der Mittelthür heraus kommen musste, auf der Bühne blieb und hier tanzte, oder ob er die Treppen zur Orchestra hinabstieg, um dort den Reigen aufzuführen, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. War letzteres der Fall, so muss der eigentliche Chor, um Platz zu schaffen, bereitwillig zurückgetreten sein. In jedem Falle aber haben sich schliesslich die Haupt- und Nebenchoreuten iu der Orchestra vereinigt, um in gemeinsamem Zuge dieselbe zu verlassen.

Endlich nimmt Richter auch am Ende der Frösche noch ein Parachoregema an. Er schreibt prol. ad Vesp. p. 33: in aliis fabulis *κωφά* tantum *πρόσωπα* opus fuerunt, cuius modi comites sunt Aeschyli triumphantis in fine Ranarum, non choreutae, sed parachoregemata. Doch darin wird ihm schwerlich Jemaud Recht geben. Die Aufforderung Plutons, dem zur Oberwelt zurückkehrenden Aeschylus mit den heiligen Fackeln den Weg zu erleuchten und ihm unter Absingung einiger seiner Lieder das Geleit zu geben (cf. v. 1523: *φαίνετε τοίνυν ὑμεῖς τούτῳ κτλ.*), diese Aufforderung kann nur an den Chor gerichtet sein und der Chor ist es auch, der ihr augenblicklich entspricht. Denn in dem Schlussgesange betet er zu den unterirdischen Göttern, dass sie doch dem heimkehrenden Dichter eine glückliche Reise schenken möchten, und ist auch dieser Schlussgesang nicht aus dem Aeschylus entlehnt, wie der Scholiast meint, so trägt er doch ganz Aeschyleische Färbung. Dass die Choreuten den Dichter begleiten, ist zwar nicht ausdrücklich gesagt, darf aber unbedenklich angeuommen werden, da sie durch nichts verhindert waren, auch diesen Theil der an sie ergangenen Aufforderung so gut wie den andern zu erfüllen. Und da ausserdem der Scholiast uuter den *προ-πομποί* die Choreuten verstanden wissen will, iusofern er zu dem *φαίνετε* bemerkt: *Πρὸς τὸν χορόν· ἀντὶ τοῦ ἀνάπτετε ὦ μέσται*, und zu dem *παυσαίμεθ' ἄν· Τὸ παυσαίμεθα εἶπεν ὁ χορὸς διότι τῷ μὲν δοκεῖν ἐν Ἅιδου ἦν, τὸ δ' ἀλη-*

θὲς Ἀθήνησιν, ἔνθα ἐτελεῖτο τὸ δρᾶμα — so scheint es doch hinlänglich erwiesen, dass Richters Hypothese von den *κωφὰ πρόσωπα* als unhaltbar zu verwerfen ist.[1]

Wer, wie z. B. Beer, *παραχορήγημα* in dem weiteren Sinne fasst, dass er darunter alles begreift, was der Chorege über das herkömmliche Maass hinaus zu leisten hat, also auch die Stellung eines vierten Schauspielers, der hat noch sehr viele *παραχορηγήματα* zu verzeichnen, da es nur sehr wenig Stücke gibt, in denen die gewöhnliche Dreizahl der Schauspieler nicht um ein und den andern vermehrt würde.

Versteht man aber, wie wir das thun, unter *παραχορήγημα* jedes aussergewöhnliche Auftreten des Chorpersonals, sowie jede Vermehrung desselben zum Zwecke besonderer Verwendung bald auf der Bühne, bald hinter der Bühne, bald in der Orchestra, so dürften im bisherigen wohl alle Fälle aufgezählt sein, wo sich beim Aristophanes *παραχορηγήματα* vorfinden.

X.

Ueber das Auftreten einzelner Choreuten.

Im völligen Gegensatz zu unserer Ueberzeugung, dass die chorischen Partieen nur entweder dem Koryphäus oder dem ganzen Chore, resp. Halbchören oder Parachoregemen zugetheilt werden können, nimmt Richard Arnoldt[2] in vie-

1) Die richtige Ansicht hat u. a. schon Fritzsche zu 1528 ausgesprochen. Dort heisst es: Mystarum enim chorus iam sunt *προπομποί* carmenque canunt propempticum atque egredientes cum facibus ardentibus praelucent, plane ut in extremis Eumenidibus Areopagitae tanquam *προπομποί*. Etiam in Glauco Potniensi *προπομποί* cecinisse videntur *Εὐοδίαν* —, quae res potius quam verborum similitudo scholiastam movisse videtur, ut cogitaret de imitatione.

2) Während des Druckes dieser Bogen kam uns die eben erschienene Abhandlung von Dr. Richard Arnoldt, (Scenische Untersuchungen über den Chor bei Aristophanes, Elbing 1871), in die Hände, worin unter anderem auch etliche von den Fragen, über die wir im obigen

len Fällen eine „Verwendung der Reihe nach sprechender Choreuten“ bei Aristophanes an. (S. S. 1.)

Ein schlagendes Beispiel hierfür soll der Acharnerchor 204 — 346 liefern, indem sich hier die Vertheilung der Chorpartieen unter die 24 Personen des Chores mit grösster Leichtigkeit und völlig gesetzmässig vollziehe.

Betrachten wir zunächst die Gründe, die Arnoldt für diese Art der Vertheilung geltend macht, nämlich die verschiedenen Aufforderungen und Fragen, Anreden und Befehle (S. 1), sodann die öfteren Wiederholungen und Variationen im Ausdruck und im Gedanken (S. 2), endlich den häufigen Wechsel des Metrums, mit dem der Wechsel der Personen Hand in Hand gehen soll (S. 3), so wird man aus unserer Darstellung ersehen haben, dass alle diese Momente wohl für die Vertheilung der Chorpartieen unter Koryphäus und Chor sprechen, ein weiteres aber, und nun vollends eine Vertheilung des Stoffes unter 24 Personen, darf durchaus nicht daraus gefolgert werden. Oder wollte sich einer anheischig machen, wirklich 24 verschiedene Arten des Gedankens, des Ausdrucks und des Metrums nachzuweisen, wie man doch consequenterweise müsste? Und wenn man die Worte noch so sehr presste und auf die Nüancen noch so viel Gewicht legte, 24 Schattirungen im Auftreten des Chores wären nie und nimmer nachzuweisen, wohingegen andrerseits alle Bedenken rücksichtlich der vielen Tautologieen, Häufungen und Variationen ihre Erledigung finden, sobald man nur an einem gesonderten Auftreten des Führers und der vereinigten Choreuten, etwa in der Weise, wie es von uns geschehen ist, festhält.

Aber gegen die Eintheilung, die Arnoldt durchführt, muss man sich noch aus anderen Gründen erklären.

---

gehandelt haben, eine eingehendere Besprechung finden. Da es nicht mehr möglich war, im Verlauf der bisherigen Untersuchung auf jene Schrift Rücksicht zu nehmen, so wählen wir diesen Ort dazu, die hauptsächlichsten Differenzen, die zwischen den Ansichten des Verfassers und den unsern namentlich in Betreff des Vortrages einzelner Choreuten obwalten, in Kürze hervorzuheben.



Es ist auffallend, dass sich bei den Alten keinerlei Angabe, ja auch nicht einmal eine Andeutung findet, auf die sich des Verfassers Hypothese stützen könnte. Er selbst räumt ein, „dass man im späteren Alterthum nichts mehr von einzeln sprechenden Chorpersonen wusste“ (S. 7), und „dass die völlige Unkenntniss der alten Philologen von einzeln singenden oder sprechenden Choreuten, die in den tragischen und komischen Scholien bemerklich ist, durch nichts widerlegt wird“ (S. 19). Dagegen könnte eingewandt werden, dass die alte Litteratur auch von anderen Hypothesen und Theorieen nichts berichtet, die trotzdem für ausgemacht gelten können. Dem ist allerdings so. Diese Fälle sind dann aber immer von der Art, dass es eines historischen Beweises für die Existenz der Erscheinung kaum noch bedarf, dagegen ist die Ansicht des Verfassers so kühn, so wenig motivirt und in ihrer Durchführung mit so viel Wagnissen und Unzuträglichkeiten verknüpft, dass man vor allen Dingen wünschen möchte, bei den alten Gelehrten irgend einen Hinweis auf sie zu finden, um nur an ihre Möglichkeit glauben zu können.

Denn was für Bedenken stehen ihr nicht noch im Wege! Oder heisst es nicht nahezu unmögliches fordern, wenn man verlangt, dass ein einzelner Choreut, oder richtiger einer nach dem andern, also ein jeder der 24 Choreuten Verse und Strophen von verschiedener Länge, vom schwierigsten Metrum und in rascher Aufeinanderfolge im Sologesange vortragen soll? Das waren sie sicherlich ausser Stande zu leisten, so gut sie auch im allgemeinen Chorgesang ihre Schuldigkeit thun mochten. Denn dazu hätte ein Jeder von ihnen ein geübter und geschulter Sänger sein müssen, da es nichts Leichtes war, zugleich schön und laut zu singen, weil es galt ein grosses Theater auszufüllen und das in einem Augenblicke, wo der geräuschvolle Einzug von 24 Männern die Stille so gewaltsam unterbrochen hatte.

Ob es dem Verfasser, die Sache rein äusserlich betrachtet, gelungen ist, ohne Anwendung von Gewalt und rein willkürlicher Bestimmung die bewusste Eintheilung vorzunehmen, mag dahingestellt bleiben, man kann aber sein

Vorgehen nicht mehr gut heissen, sobald man den Inhalt näher ins Auge fasst. Es mag genügen, nur einige beliebige Punkte zum Belege heraus zu greifen.

Χορ. ὁ κβ′ soll die Verse 338—340:

ἀλλὰ νυνὶ λέγ', εἴ τοι δοκεῖ σοι, τὸ Λακε —
δαιμόνιον αὐθ' ὅτῳ τῷ τρόπῳ σοὔστὶ φίλον·
ὡς τόδε τὸ λαρκίδιον οὐ προδώσω ποτέ,

gesprochen haben. Aber wie käme ein einzelner Choreut, der dem grossen Haufen angehört und keinerlei hervorragende Stellung in ihm einnimmt, wie käme der dazu, dem Todfeinde so weitgehende Concessionen zu machen und der Beschlussfassung des Gesammtchors in so bindender Weise vorzugreifen?

Die Verse 344—346:

ἐκσέσεισται χαμᾶζ'. οὐχ ὁρᾷς σειόμενον;
ἀλλὰ μή μοι πρόφασιν, ἀλλὰ κατάθου τὸ βέλος.
ὡς ὅδε γε σειστὸς ἅμα τῇ στροφῇ γίγνεται,

werden dem *Χορ.* ὁ κδ′ zugewiesen. Wie? Der allerletzte und unbedeutendste der Choreuten darf es sich herausnehmen, für das Gesammtpersonal zu sprechen, folgenschwere Verbindlichkeiten für dasselbe einzugehen, und sich wie ein Mann von Ansehen und Einfluss zu geberden? Sind das nicht alles Functionen des Koryphäus, oder, da an diesen hier wegen des Metrums und des stattfindenden gemeinsamen Tanzes auch nicht zu denken ist, des Gesammmtchores?

Sonach vermögen wir beim besten Willen nicht einzusehen, wie der Verfasser glauben kann nachgewiesen zu haben, dass die Vertheilung der Chorgesänge an die einzelnen Choreuten durchaus geboten sei. (S. 4.)

Die Parodos des Chores in der Lysistrate hat Arnoldt in ganz ähnlicher Weise zerlegt wie die in den Acharnern. Wörtliche Wiederholungen und öfter wiederkehrende Aufforderungen zum vorwärts marschiren bestimmen ihn auch hier dazu anzunehmen, dass nicht dieselben, sondern verschiedene Personen der Halbchöre gehört wurden.

So richtig diese Gesichtspunkte an und für sich sind, so ist doch der Verfasser in ihrer Anwendung zu weit

gegangen und hat Resultate gefunden, deren Unrichtigkeit sich deutlich erweisen lässt.

Beginnen wir mit der wörtlichen Wiederholung. Es ist wahr, das iambisch-trochäische Strophenpaar des Männerchores (286 — 295 = 296 — 305) schliesst sowohl in der Strophe wie in der Antistrophe mit den Versen:

φῦ φῦ.
ἰοὺ ἰοὺ τοῦ καπνοῦ.

Allein kann hieraus ein Schluss auf die Verschiedenheit der vortragenden Personen gezogen werden? Gewiss nicht. Die Verse stehen an derselben Stelle innerhalb des Liedes, sie haben denselben metrischen Bau, und die Situation ist am Ende der Antistrophe noch im wesentlichen dieselbe geblieben wie in der Strophe. Ist es da zu verwundern, wenn dieselbe Person, d. h. hier der Chor, dieselbe Empfindung auch in denselben Worten äussert, zumal die Wendung einen refrainartigen Character hat? Die Wiederholung derselben Formel würde nur dann auffallend sein können, wenn eine andere Person sich ihrer bediente.

Rücksichtlich der vielfachen Aufforderungen zum Weitermarsch verweisen wir auf das, was kurz vorher über diesen Punkt gesagt ist. Es lässt sich das Moment wohl dazu brauchen, eine Zweitheilung des Chores und der chorischen Partieen durchzuführen, nicht aber eine allseitige Zerstückelung, wie Arnoldt sie annimmt. Denn wo käme man schliesslich hin, wenn man auf Grund einer jeden Nüance im Ausdruck desselben Gedankens immer wieder auf eine neue vortragende Person schliessen wollte? Würde dann die Zahl von 24 Choreuten noch ausreichen?

Behält man die Abtheilung bei, der wir im früheren das Wort geredet haben, so kann es nicht ausbleiben, dass nicht bloss der Chorführer, sondern auch der Chor selber einzelne Choreuten namentlich aufruft.

Es geschieht dies unter anderem in v. 289 (*ὦ Στρυμόδωρε*) und v. 303 (*ὦ Λάχης*). Diese Anreden findet Arnoldt „nur im Munde einzelner verständlich, im Munde aller Choreuten aber unsinnig“, weil im letzteren Falle der

einzelne Choreut sich selber beim Namen rufen, sich selbst diese oder jene Frage vorlegen müsste.

Aber ist das etwas so unerhörtes oder gar so albernes? Der vollstimmige Chor redet in dem einzelnen irgend ein hervorragendes, besonders bekanntes Mitglied, und in ihm auch die andern, schliesslich also sich selber an. Es wird dasselbe Verfahren eingeschlagen, welches der Koryphäus so oft beobachtet. Wenn derselbe v. 254 den Drakes oder v. 266 den Philurgos nennt, wendet er sich da bloss an diese einzelnen Männer oder nicht vielmehr an den Gesammtchor? Das betreffende Individuum aber, das von den Choreuten gerufen wird, darf unbedenklich an dem Gesange Theil nehmen, weil es im Grunde nur für den Vertreter der anderen gilt und nur zu dem Zwecke genannt wird, damit der Aufruf einen mehr persönlichen Anstrich und dadurch grössere Lebhaftigkeit gewinne.

Von den übrigen Bemerkungen des Verfassers, die hierher gehören, ist uns noch eine von besonderem Interesse gewesen, das Geständniss nämlich, dass, weil von v. 371 an in regelmässiger Abwechselung und Schlag auf Schlag Frage und Antwort erfolge, es keine Frage wäre, „dass von dieser Stelle bis zum Schluss in der That nur zwei Personen (ein Mann und ein Weib) *und zwar überall ein und dieselben* mit einander haderten.“ Sehr wahr, sehr richtig; hätte sich doch der Verfasser dieser Worte auch sonst erinnert, er würde seltener auf die Idee gekommen sein, eine Chorstelle unter 6, 12 oder 24 Personen zu vertheilen. Oder drängen sich nicht auch in anderen Fällen, wie z. B. in der Parodos der Acharner, die Bemerkungen oft Schlag auf Schlag, so dass es ganz unmöglich ist anzunehmen, es habe jeder einzelne das Geschick besessen, sich mit der erforderlichen Schnelligkeit in die Denk- und Sprechweise des anderen zu finden?

Wir haben nur noch einiges wenige über seine Besprechung des Vögelchors zu sagen.

Wenn irgendwo, so ist er hierbei in consequenter Durchführung seiner Theorie zu völlig unannehmbaren Resul-

taten gekommen. Man glaubt seinen Augen nicht trauen zu dürfen, wenn man liest:

Χορ. ὁ α΄. ποποποποποποποποῦ μ' ἆρ' ὃς ἐκάλεσε; τίνα τόπον ἆρα νέμεται;
Χορ. ὁ β΄. τιτιτιτιτιτιτιτιτίνα λόγον ἆρα ποτὲ πρὸς ἐμὲ φίλον ἔχων;
Χορ. ὁ γ΄. ποῦ; πᾶ; πῶς φῄς;
Χορ. ὁ ζ΄. ἔα ἔα,
προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν . . .

Wie? die für den wirr durcheinander zwitschernden vielstimmigen Vögelchor so characteristischen, vom Dichter sicherlich nur zu diesem Zwecke ersonnenen Ausdrucksweisen sollte immer je ein Choreut vorgetragen haben? Das glaube, wer da will. Wir sind der festen Ueberzeugung, dass so etwas rein unmöglich, und wenn möglich, ganz unerträglich ist. Und die schwierigen dochmischen Verse 327 ff. nnd 343 ff. sollen von einem beliebigen Choreuten aus dem grossen Haufen gesungen worden sein? Nimmermehr. Dazu hatte ein solcher weder das Geschick noch die Kräfte. Genug, an diesem Beispiel kann man recht deutlich sehen, wohin das Bestreben führt, die einzelnen Chorenten selbständig auftreten zu lassen.

Schliesslich mag noch ein Wort von Westphal hier Platz finden, durch welches die Theorie vom Einzelvortrag, namentlich insofern sie bei der Parodos zur Anwendung kommt, gründlich erschüttert wird. Prolegom. zu Aesch. Trag. S. 67 fällt jener Gelehrte das wohlerwogene Urtheil: „Kommt in einer Tragödie, (und was er von dieser sagt, gilt eben so gut von der Komödie, vergl. die Bestimmungen des Aristoteles), beim ersten Auftritt des Chores zunächst *lediglich* der Vortrag eines einzelnen Choreuten vor, . . . so ist dies keine *πάροδος*, eben weil es kein Chorvortrag, sondern nur Vortrag eines Choreuten ist. In einem solchen Falle kann also erst einer späteren Partie der Tragödie der Name Parodos zu Theil werden. Etwas anderes ist es, wenn beim ersten Auftreten des Chores der Vortrag eines einzelnen Choreuten (des Chorführers) zugleich mit Strophen verbunden ist, welche vom Chore vorgetragen werden, denn

in diesem Falle wird der Vortrag des Koryphäus durch den Ausdruck *λέξις ὅλη* mit zur Parodos herzugezogen. *Eine Partie, welche lediglich und nur allein als Einzelgesang von einem oder auch mehreren Choreuten nach einander vorgetragen wird, kann keine Parodos sein*, aber es ist nicht nöthig, dass sämmtliche Choreuten sich zugleich am Vortrag der Parodos betheiligen, eine von zwei Halbchören vorgetragene Partie kann auf den Namen Parodos mit vollem Rechte Anspruch machen."

XI.

Ueber den Tanz.

Bei der grossen Vorliebe, welche die Griechen für den Tanz hatten, einer Vorliebe, die so weit ging, dass sie sich die Götter so gut wie die Menschen daran erfreuen liessen und ihn fast bei keiner Zusammenkunft, namentlich bei keiner festlichen, mochte nun ein ernster oder ein heiterer Zug durch dieselbe hindurchgehen, missen konnten, war es nur zu natürlich, dass auch das Drama, das erhabene Spiegelbild griechischen Lebens und griechischer Sitte, reichlich damit bedacht wurde, zumal dasselbe aus einer Feier hervorging, von der die Orchestik einen nicht unwesentlichen Bestandtheil bildete.

Einen Chor ohne die entsprechende Orchesis vermochten sich die Griechen in der alten Zeit, so lange die Kunst blühte und der Geschmack gesund war, gar nicht zu denken. *Εἰ δέ τις*, sagt Athen. XIV, 628, d, *ἀμέτρως διαθείη τὴν σχηματοποιίαν καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὄρχησιν, οὗτος δ' ἦν ἀδόκιμος. διὸ καὶ Ἀριστοφάνης ἢ Πλάτων ἐν ταῖς Σκευαῖς, ὡς Χαμαιλέων φησίν, εἴρηκεν οὕτως*

ὥστ' εἴ τις ὀρχοῖτ' εὖ, θέαμ' ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν,
ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται.

Es richtet sich aber der Tanz nach der jedesmaligen Stimmung. Der Grundton, der durch eine Feier geht oder aus einem Gesange wiederhallt, gibt auch der orchestischen

Bewegung ihr eigenthümliches Gepräge. Nothwendigerweise musste also die Tragödie einen besonderen Tanz haben, einen besonderen das Satyrdrama, und einen besonderen wieder die Komödie. Jener hiess bekanntlich *ἐμμέλεια*, der des Satyrdramas *σίκιννις* und der der Komödie *κόρδαξ*.[1]

Die *ἐμμέλεια*, die vor allem im *στάσιμον* der Tragödie zur Anwendung kam, während an anderen Stellen, wie in der *πάροδος* und in den kommatischen Liedern auch andere Tänze, z. B. hyporchematische, zugelassen wurden, hatte, wie schon ihr Name besagt und der Ernst des Gedankens es verlangte, einen gemessenen, ruhigen und würdevollen Character. Die Sikinnis, die im Satyrdrama gebräuchliche Tanzweise, war schon viel ausgelassener; das *πάθος* ging ihr ab, und ihre Schwenkungen wurden mit ausserordentlicher Geschwindigkeit vollzogen; besonders waren ihr burleske Sprünge eigen. Der Kordax endlich, der der Komödie eigenthümliche Tanz, leistete das äusserste von Lascivität und verleugnete niemals seinen phallischen Ursprung. Das erhellt schon aus den Prädicaten, welche ihm die Alten geben, so wenn Athen. XIV, 630 ihn zu den *φαῦλαι ὀρχήσεις* rechnet und ihn *φορτικός* und *παιγνιώδης* nennt, und wenn die Scholien zu Wolken 500 die Angaben enthalten: *κόρδαξ κωμική, ἥτις αἰσχρῶς κινεῖ τὴν ὀσφῦν*, und weiter: *ἔστι δὲ ὀρχήσεως κωμικῆς εἶδος ἀσχήμονος*. Ferner bezeugt Hesychius, dass eine nichts weniger als decente Mimik mit jenem „unästhetischen“ Tanze verbunden war, da unter *κορδακισμοί* seiner Angabe zufolge *τὰ τῶν μίμων γελοῖα καὶ παίγνια* verstanden wurden. Endlich ist eine Stelle aus Aristophanes selber geeignet, helleres Licht über das Wesen des unzüchtigen Tanzes zu verbreiten.

In der Parabase der Wolken wirft er seinem Nebenbuhler Eupolis vor, im Marikas ein betrunkenes altes Weib um des Kordax willen auf die Bühne gebracht zu haben, vergl. v. 555 und 556:

προσθεὶς αὐτῷ γραῦν μεθύσην τοῦ κόρδακος εἵνεχ' ἣν
Φρύνιχος πάλαι πεποίηχ', ἣν τὸ κῆτος ἤσθιεν,

1) Cf. u. a. Pollux IV, 99; Athen. I, 20, 1.

und aus diesem Umstande hat man schliessen zu dürfen geglaubt,[1] „dass das Wackeln und Stolpern eines Betrunkenen, dessen unstete Hüften vergebens nach Selbständigkeit streben, und der den Gang von aufgelösten Trochäen am anschaulichsten darstellt, hauptsächlich zu seinem Wesen gehörte.“

Nach Pausanias VI, 22, 1[2] stammt der Kordax aus Asien und ist durch Pelops nach Griechenland gekommen, woselbst er, und zwar in Elis, zu Ehren der nach ihm benannten Artemis Kordaka aufgeführt wurde.

Diese Notiz ist sicherlich ein Beweis dafür, dass es auch eine weniger anstössige Form des Kordax gegeben hat, weil er sonst im Dienste der keuschen Artemis keine Verwendung gefunden haben würde;[3] daran aber muss unter allen Umständen festgehalten werden, dass er in der Komödie immer nur in der allerlascivsten Weise auftrat. Nur unter dieser Voraussetzung versteht man den herben Tadel, den Aristophanes gegen seine Dichtercollegen, namentlich gegen Eupolis und Hermippus ausspricht, wenn er ihnen Wolken 537 ff. einen Vorwurf daraus macht, dass sie in der Einführung alberner und schlüpfriger Scenen kein Maass hielten und mit dem Kordax zu verschwenderisch umgingen.

Aber wie stellt sich Aristophanes selber zum Kordax?

Wenn er in der berühmten Parabase der Wolken seine Komödie sittlich (*σώφρων*) nennt im Vergleich zu den Producten anderer Dichter, so will er damit sicherlich nicht sagen, dass er sie von gemeinen Spässen und unanständigen Zügen frei wisse; er würde damit der Wahrheit geradezu ins Gesicht schlagen, wie das allein schon aus Stellen wie 653 ff. und 731 ff. dieser Komödie hinreichend belegt wird; sondern

1) Vergl. Bode, Hell. Dichtk. III, 280.

2) Die Stelle lautet: *Προελθόντι τε ὅσον τε στάδιον ἀπὸ τοῦ τάφου σημεῖά ἐστιν ἱεροῦ Κορδάκας ἐπίκλησιν Ἀρτέμιδος, ὅτι οἱ τοῦ Πέλοπος ἀκόλουθοι τὰ ἐπινίκια ἤγαγον παρὰ τῇ θεῷ ταύτῃ καὶ ὠρχήσαντο ἐπιχώριον τοῖς περὶ τὸν Σίπυλον κόρδακα ὄρχησιν.*

3) Vergl. dagegen Kock a. a. O. p. 10: Hesychius vero quod Dianam Cordacam commemorat, eam quidem ob causam decorum atque pudicum cordacis genus statuendum esse vix crediderim, id quod aliis placuit. Sollte es aber nicht auch im Kordax Abstufungen gegeben haben?

er kann damit nur haben sagen wollen, was auch ganz richtig ist, dass andere Dichter in Plattheiten des gewöhnlichsten Schlages nur zu oft ihre Stärke suchten, er aber bestrebt war, seine Stücke mit sittlichem Gehalt und hohen Gedanken anzufüllen und jene Concession an den sinnlichen Geschmack des Publicums nur als ein Beiwerk zu betrachten.

In diesem Sinne ist auch die Aeusserung aufzufassen, dass seine Komödie den Kordax verschmähe (v. 540: *οὐδὲ κόρδαχ' εἵλκυσεν*). Es kann das gleichfalls nicht heissen, er habe ihn niemals angewandt, sondern nur, er habe selten von ihm Gebrauch gemacht. Und das stimmt mit der Wahrheit.

Nachdem schon Bode[1] gesagt hatte, dass Aristophanes im ganzen kein grosser Freund vom Kordax gewesen zu sein scheine, und nachdem er zweien Stücken, den Wolken und den Vögeln, ihn ganz abgesprochen hatte, ging Kock in seinem bekannten Programm so weit, zu sagen: tantum abest, ut in comoedia semper cordax saltatus sit, ut Aristophanem perraro eo saltationis genere usum esse censeam. Und es lässt sich nicht leugnen, aus den Parabasen wenigstens ist es Kock durch Hinweis auf die Natur des Inhalts und auf die Art der Vorbilder, nach denen sie nachweislich gedichtet sind, gelungen, den Kordax ganz und völlig zu entfernen. Nur vom Strophenpaar in der Parabase der Frösche lässt er es unentschieden, ob mit ihm der Kordax verbunden gewesen sei oder nicht.[2] Aber selbst diesen Strophen hätte Kock keine Ausnahmestellung anzuweisen brauchen. Dieselben Gründe, die in den übrigen Parabasen gegen den *κόρδαξ* sprechen, behalten auch hier ihre Geltung. Denn da es nach dem Scholiasten feststeht, dass die Antistrophe eine Euripideische Stelle parodirt,[3] und von der

1) A. a. O. S. 279.

2) Vergl. S. 10: In Ranarum denique fabula (v. 675 ff. 706 ff.), ne nimis videar obstinato animo aut plane *μισοκόρδαξ*, aliquid iam cordacis inesse potuisse nihil moror.

3) Er schreibt: *τοῦτο Ἴωνός ἐστιν ἐκ Φοίνικος ἢ Καινέως „εἰ δ' ἐγὼ ὀρθὸς ἰδεῖν βίον ἀνέρος, ὦ πολῖται.“*

Strophe vermuthet werden kann, dass sowohl das Metrum wie der Anfang derselben einem chorischen Lyriker entlehnt ist,[1] so scheint es gerathen, auch von dieser Stelle den *κόρδαξ* fern zu halten.

Wo und wann wird nun aber der *κόρδαξ* aufgeführt?

Es tanzen ihn von Schauspielern Dikaiopolis (Achar. 251 ff.), Philokleon (Wespen 1326 ff.) u. A., es tanzen ihn die beiden Halbchöre in der Lysistrate 797—800, dann 1044 (vergl. S. 56), es tanzt ihn der Chor der Acharner 341 ff. (vergl. S. 27.)

Ausser dem *κόρδαξ* hat der Dichter auch das *ὑπόρχημα* einige Male angewendet. Dasselbe war gleichfalls ein lebhafter, aber im Vergleich mit dem *κόρδαξ* würdevoll gehaltener Tanz, wie Athen. XIV, 628 d bezeugt: *καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ πορείᾳ καλὸν μὲν εὐσχημοσύνη καὶ κόσμος, αἰσχρὸν δὲ ἀταξία καὶ τὸ φορτικόν. διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἐξ ἀρχῆς συνέταττον οἱ ποιηταὶ τοῖς ἐλευθέροις τὰς ὀρχήσεις, καὶ ἐχρῶντο τοῖς χρήμασι σημείοις μόνον τῶν ᾀδομένων, τηροῦντες ἀεὶ τὸ εὐγενὲς καὶ ἀνδρῶδες ἐπ' αὐτῶν, ὅθεν καὶ ὑπορχήματα τὰ τοιαῦτα προσηγόρευον.* Doch gibt es zwischen dem Hyporchema und dem Kordax einen Berührungspunkt und das ist, wie schon bemerkt, das lebhafte Mimen- und Geberdenspiel, weshalb Athen. XIV, 630, e sie in der Weise zusammenstellt, dass er sagt: *ἡ δ' ὑπορχηματικὴ τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ' εἰσὶν ἀμφότεραι.*

Eine besondere Eigenthümlichkeit des Hyporchems besteht nach Schmidt[2] darin, dass in ihm keine repetirte stichische oder palinodische Periode vorkommt. Hat es, wie nicht zu bezweifeln, mit dieser aus den unzweifelhaften Hyporchemen abstrahirten Bemerkung seine Richtigkeit, so wird damit

1) Dies ist die Ansicht Westphals (II, 572 A.), die sich auf den ganz analogen Vorgang in der zweiten Parabase der Ritter gründet, „wo die Strophe einem Pindarischen Prosodion nachgebildet ist, während der erste Vers der Antistrophe die Parodie einer Euripideischen Stelle enthält, natürlich mit Beibehaltung des in der Strophe gebrauchten Pindarischen Metrums.“

2) Die Antike Compositionslehre S. 356.

für die antistrophisch gegliederten lyrischen Gesänge der Parabase die Annahme eines hyporchematischen Tanzes von vornherein ausgeschlossen, so viel auch in einzelnen derselben der Stil an jene Tanzlieder erinnert,[1] und es wird von der ᾠδή und ἀντῳδή wie von den meisten andern eingelegten Liedern und Wechselgesängen gesagt werden müssen, dass es keine eigentlichen Tanzweisen, keine sogenannten Hyporchemata sind.[2]

Dagegen fehlt es doch auch nicht an wirklichen Hyporchemen bei Aristophanes. Es gehören dahin das Athenische und die beiden Spartanischen Tanzlieder am Schluss der Lysistrate, wo, wie an einer andern Stelle nachgewiesen ist, Inhalt und Form die hyporchematische Natur erweisen. Sodann liegen noch Ekklesiaz. 1167 und Thesmophor. 985 Hyporcheme vor.

Sind nun aber die Strophen der Parabase weder vom Kordax noch vom Hyporchem begleitet worden, und ist doch an einer orchestischen Bewegung bei ihrem Vortrage nicht zu zweifeln, so ergibt sich daraus die Gewissheit, dass Aristophanes auch noch andere als die bisher besprochenen Tanzweisen gebraucht hat. Welches aber der Character der Tänze war, die sich zur lyrischen Partie der Parabase und zu den Stasima gesellten, lässt sich mit Bestimmtheit nicht mehr sagen, da alle näheren Angaben darüber fehlen. Nur dürfte man nicht fehlgehen, wenn man behauptete, dass der Tanz beim Strophenpaar weniger burlesk und lasciv als im Kordax und weniger lebendig und mimetisch als im Hyporchem war, und dass der relativen Ruhe eines Stasimon auch eine gewisse Ruhe und Stetigkeit der Bewegungen zu entsprechen pflegte.

Wieder eine neue Art des Tanzes tritt dem Leser am Ende der Wespen entgegen. Hier wird von den Söhnen des

1) Es ist also nicht ganz genau, wenn Westphal Proleg. zu Aesch. Trag. S. 48 sagt, dass der Tanz der parabasischen Ode und Antode das zugleich ernste und heitere Hyporchema sei; viel richtiger spricht er sich kurz vor jener Stelle dahin aus, die Oden und Antoden der Parabasen seien wesentlich hyporchematisch gewesen.

2) S. Schmidt a. a. O.

Carcinus und zugleich auch vom Chore ein kunstreiches Ballet aufgeführt, das vom Dichter besonders zu diesem Zweck componirt zu sein scheint, und das man wegen der excentrischen Bewegungen, die darin vorgeschrieben werden, (vergl. v. 1520. 1523. 1525. 1528), und der Kreisbewegungen, deren öfters Erwähnung geschieht, eine Art Walzer oder heftige Kreisbewegung mit komischer Mimik und burlesken, sonst der Sikinnis eigenen Sprüngen genannt hat.[1]

Mit diesen wenigen Bemerkungen über den Tanz bei Aristophanes mag es an dieser Stelle sein Bewenden haben. Dieselben machen keinen Anspruch darauf, etwas neues bringen oder auch nur die Resultate der einschlägigen Untersuchungen registriren zu wollen; es sollten vielmehr nur die wichtigsten Gesichtspunkte im Zusammenhang vorgeführt werden, damit im einzelnen Falle nicht immer weit ausgeholt, sondern nur auf diese Stelle verwiesen zu werden brauchte.

Wie schwer es ist, gerade über die Orchestik der Alten etwas genaues zu sagen, weiss Jedermann, und hat erst neulich wieder H. Schmidt S. 350 seiner Antiken Compositionslehre recht klar gemacht. Derselbe setzt von jedem, der hier etwas mehr als oberflächliche oder falsche Darstellungen geben will, nicht bloss eine genaue Kenntniss der musikalischen Composition voraus, sowie eine eingehende Würdigung der Texteswortе und der metrisch-musikalischen Schemen, sondern er verlangt auch, weil ja alle Theorie grau und leblos bleibe, dass man auf der Bühne die Schwenkungen der Chöre versuche, dass man den alten Rhythmen Melodieen unterlege, die ihrem Wesen genau entsprächen, und wie die gewiss ganz berechtigten Forderungen weiter lauten. Da bleibt in der That nichts anderes übrig, als mit Kock zu bekennen: Beatus ille terque beatus, qui hac de re accuratius quid proferre se posse confidat; equidem nihil perspexi atque in integrum rem dimitto. .

Etwas anderes aber ist es zu bestimmen, wo Tanzweisen bei Aristophanes vorliegen, etwas anderes diese Tanz-

1) Cf. Bode a. a. O. S. 281.

weisen zu characterisiren. Während letzteres so viel Schwierigkeiten macht, dass es, wie die Dinge jetzt liegen, fast unmöglich scheint, das Problem seinem ganzen Umfange nach zu lösen, darf der Versuch mit einiger Aussicht auf Erfolg gemacht werden, diejenigen Lieder zu bezeichnen, welche vom Tanze begleitet werden.

Wir gedenken daher bei der speciellen und so zu sagen chronologischen Besprechung der Aristophaneischen Komödien am Schlusse dieser Abhandlungen die Orchesis nicht ausser Augen zu lassen und sie zu verzeichnen, so oft sie sich vorfindet. Vielleicht gelingt es damit einen Theil der Aufgabe zu lösen, die kürzlich erst H. Schmidt a. a. O. S. 357 sich und anderen gestellt hat, der Aufgabe nämlich, festzustellen, wo Tanzweisen bei Aristophanes vorliegen und wo sie fehlen.

XII.

Specielle Besprechung der einzelnen Stücke.

I. Acharner.

Vers	
204—240 wovon 204—218 =219—233	die engere Parodos (S. 82 ff.), theils vom Koryphäus, theils vom Chor während des Einzugs in die Orchestra melisch vorgetragen (S. 122 ff.), und zwar
204—207	die trochäischen katalektischen Tetrameter vom Koryphäus, S. 8. 15,
208—218	die päonischen Verse vom Chor, S. 15. 79,
219—222	wie 204—207 vom Koryphäus, S. 8. 15,
223—233	wie 208—218 vom Chor, S. 15. 79,
234—240	die trochäischen katalektischen Tetrameter, mit einem ausserhalb des Verses stehenden Ausruf des Dikaiopolis in der Mitte, vom Koryphäus, S. 8. 9. 15.
280—283	eine Verbindung von zwei trochäischen und zwei cretischen Dimetern, vom Chor gesungen,

Vers	
	während er aus seinem Versteck (v. 239) hervoreilt und den Dikaiopolis mit Steinen bewirft, S. 15. 79.
284 — 302 =335 — 346	Wechselgesang zwischen Dikaiopolis und dem Chore. Von jenem zwar ist es wahrscheinlich, dass er die auf ihn fallenden Verse, lauter trochäische Tetrameter, recitirt hat (S. 48), der Chor dagegen hat seine Verse mit grosser Lebhaftigkeit gesungen und mit aufgeregten Tanzbewegungen (κόρδαξ) begleitet. Jenes ergibt sich aus dem Character des Metrums, (anapästische und cretische Verse, S. 48. 66. 79), und der Natur des Inhalts (S. 15. 16), dies vor allem aus der Versicherung des Chores, dass er seine Mäntel ausgeschüttelt und sich gedreht und gewandt habe, S. 26. 27. 131.
303 — 304	trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 16,
307 — 308 311 — 312 315 — 316 319 — 320 323 — 325 328 — 330 333 — 334	desgl. S. 7. 48. 51.
335 — 346	wie 284 — 302 vorgetragen.
358 — 363 =385 — 390	ein dochmisches System, vom Chore gesungen, S. 81.
364 — 365	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 11.
385 — 390	vom Chore gesungen wie 358 — 363.
391 — 392	vom Koryphäus recitirt wie 364 — 365.
490 — 495	ein System von vier dochmischen Dimetern, die in der Mitte zwei iambische Trimeter einschliessen, vom Chore gesungen, S. 35. 81.
557 — 559	iambische Trimeter, vom Führer des ersten Halbchores gesprochen, S. 7. 34. 100 ff.
560 — 561	iambische Trimeter, vom Führer des zweiten Halbchores gesprochen, S. 7. 34. 100 ff.

Vers	
562—563	iambische Trimeter, vom Führer des ersten Halbchores gesprochen, S. 7. 100 ff.
564—565	iambische Trimeter, vom Führer des zweiten Halbchores gesprochen, S. 7. 100 ff.
566—571	ein dochmisches System, vom ersten Halbchor in höchster Erregung gesungen, S. 35. 81. Auch müssen während dem allerlei Bewegungen stattgefunden haben, da der zweite Halbchor auf den ersten eindringt, als dieser willens ist, auf die Bühne zu eilen und den Dikaiopolis für seine Frechheit zu bestrafen, v. 564 f.
575	ein iàmbischer Trimeter, vom Führer des zweiten Halbchores gesprochen, S. 34.
576—577	iambische Trimeter, vom Führer des ersten Halbchores gesprochen, S. 34.
626—718	erste Parabase, theils vom Koryphäus, theils vom wiedervereinigten Chore melisch vorgetragen, S. 86 ff.
626—627	das *κομμάτιον* (anapästische Tetrameter) vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen, S. 87 ff.[1]

1) Kolster, Richter, Müller u. A. haben dieser ersten Parabase der Acharner das *κομμάτιον* abgesprochen; letzterer bemerkt zu v. 626: parabasi nostrae deest commation, cuius locum obtinent duo tetrametri anapaestici. Aber gerade diese zwei Verse bilden das *κομμάτιον*. Sie haben alles, was zu einem solchen gehört; sie schliessen den Dialog durch eine Bemerkung über des Dikaiopolis siegreiche Beredtsamkeit ab und führen durch die Aufforderung, die Mäntel abzuwerfen und sich zu den Anapästen anzuschicken, die eigentliche Parabasis ein. Das Metrum, (anapästische Tetrameter), kann keinen Grund dafür abgeben, jenen zwei Versen den Namen *κομμάτιον* zu versagen; denn das *κομμάτιον* im Frieden, das auch Richter in den proleg. zu diesem Stücke als solches anerkennt, ist gleichfalls in anapästischen Tetrametern abgefasst. Schliesslich ist nicht zu übersehen, dass die Scholiasten beiden Parabasen, sowohl der im Frieden wie der in den Acharnern, das *κομμάτιον* zusprechen. So heisst es von dieser: *ἐξιόντων τῶν ὑποκριτῶν ὁ χορὸς λέγει τὴν τελείαν παράβασιν· τῆς δὲ παραβάσεως τὸ μὲν κομμάτιόν ἐστι στίχων δύο ἀναπαίστων τετραμέτρων καταληκτικῶν.* Kock meint zwar nach dem Vorgange von Kolster, diese Verse seien minus accurate von den Scholiasten *κομμάτια* genannt worden; doch dieser Einwurf ist grundlos, da schon die Verse in den Acharnern, noch mehr aber im Frieden (vergl. die stereotype Formel

Vers

628—658 die παράβασις (anapästische Tetrameter) vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen, S. 89 f.

659—664 das πνῖγος (ein anapästisches Hypermetron) vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen, S. 90 f.

665—675 die päonische στροφή, vom ganzen Chore unter lebhaftem Tanze gesungen, S. 18. 79. 91 ff. 130 ff.

676—691 das ἐπίῤῥημα (trochäische Tetrameter) vom ganzen Chore unter orchestischer Bewegung gesungen, S. 91 ff.

692—701 die ἀντιστροφή, wie die στροφή behandelt.

702—718 das ἀντεπίῤῥημα, wie das ἐπίῤῥημα behandelt.

836—859 ein στάσιμον, das aus vier iambischen mit dem logaödischen Parömiakus schliessenden Systemen besteht, vom Chore unter Tanzbegleitung gesungen, S. 18. 37. 96 f.

929—939 } ein durchweg iambisch gehaltenes carmen amoe-
=940—951 } baeum, vom Chore (und Dikaiopolis) unter orchestischer Bewegung gesungen, S. 44.

971—987 } das Metrum dieses Strophenpaares ist das päo-
=988—999 } nische; nur am Ende steht ein trochäischer Tetrameter. Dass es ein parabasisches Lied ist, geht aus dem Inhalt deutlich hervor, auch sagt es der Scholiast: *καὶ ἔστι συζυγία... φαντασίαν παρέχουσα ἐπιῤῥήματος.*[1] Man ist also zu der Annahme berechtigt, dass dies Lied, wie die Epirrhemen, vom Chor melisch und orchestisch vorgetragen ist, S. 18. 94.

1008—1017 } ein aus iambischen Systemen gebildetes carmen
1037-1046 } amoebaeum, vom Chore (und Dikaiopolis) unter orchestischer Bewegung gesungen, S. 44 ff.

1069—1070 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 10.

1143—1173 zweite Parabase, bestehend aus

---

am Anfang: *ἀλλ' ἴθι χαίρων*) allen Anforderungen, die an ein *κομμάτιον* gestellt werden können, entsprechen.

Es sind demnach diese beiden Verse als *κομμάτιον* anzusehen und zu behandeln.

1) Vergl. zu der Stelle Hense a. a. O. S. 140.

Vers

1143—1149 κομμάτιον (anapästische Dimeter) S. 87 ff.
1150—1161 στροφή (choriambisch-logaödisch, S. 75),
1162-1173 ἀντιστροφή,
(wie die entsprechenden Theile in der Parabase (s. oben S. 136) behandelt.)

1228 | 1230 iambische Tetrameter, vom Chore gesungen, S. 20. 27.

1232—1234 iambische Exodos, vom Chore beim Auszuge aus der Orchestra ohne Orchestik gesungen, S. 97 f.

II. Ritter.

247—277 die πάροδος (trochäische Tetrameter), vom Gesammtchor melisch vorgetragen, S. 21. 85. 102 ff.

303—311 | =382—388 päonische Strophen, vom Chor unter Tanzbegleitung gesungen, S. 79.

312—313 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 50.

319—321 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 11. 48.

322—332 | =397—406 cretische, mit allöometrischen Versen untermengte Strophen, vom Chor zum Tanze gesungen, S. 51. 52. 70. 79.

333—334 iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 38.

337 iambischer Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 38.

341 iambischer Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 38.

359—360 iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 38.[1]

366 iambischer Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 38.[2]

382—388 wie 303—311 vom Chore vorgetragen.

389—390 wie 312—313 vom Koryphäus recitirt, S. 50.

1) Enger hat diese Verse dem Demosthenes gegeben.

2) Auch diesen Vers weist man jetzt gewöhnlich dem Demosthenes zu.

Vers	
397 — 406	wie 322 — 332 vom Chore vorgetragen.
407 — 408	wie 333 — 334 vom Koryphäus recitirt, S. 38.
421 — 422 427 — 428	iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 38.
450 453 — 455	ein iambisches Hypermetron, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 43.
457 — 460	iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 39.
467 470	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 7.
482 — 487	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 34.
490 — 497	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 34, wenn anders hier der Chor und nicht Demosthenes sich mit dem Wursthändler unterredet.
498 — 610	die Parabase.
498 — 506	das *κομμάτιον* (anapästische Dimeter),
507 — 546	die *παράβασις* (anapästische Tetrameter),
547 — 550	das *πνῖγος* (ein anapästisches Hypermetron),
551 — 564	die *στροφή* (ein logaödisches System, S. 18. 78),
565 — 580	das *ἐπίῤῥημα* (trochäische Tetrameter),
581 — 594	die *ἀντιστροφή*,
595 — 610	das *ἀντεπίῤῥημα*.
	(Vergl. die Parabase der Acharner.)
611 — 614	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 10.
616 = 683	ein brachykatalektischer trochäischer Tetrameter, vom Koryphäus gesungen, S. 17. 53. 54.
617 — 623 = 684 — 690	eine cretisch-trochäische Strophe, vom Chor zum Tanze gesungen, S. 18. 28. 54. 56. 79.
683	wie 616 behandelt.
684 — 690	wie 617 — 623 behandelt.
756 — 760 = 836 — 840	iambische Strophen, vom Chore gesungen, S. 41, 59.
761 — 762	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 11. 60.
836 — 840	wie 756 — 760 behandelt, S. 18. 41. 59.
841 — 842	wie 761 — 762 vom Koryphäus recitirt, S. 11, 38.

Vers	
919—922	sind vom Koryphäus recitirt worden, wenn sie nicht dem Wursthändler gehören. (Letzteres wird u. a. von Bergk, Ribbeck, und zum Theil auch von v. Velsen angenommen, während die Handschriften die Verse dem Chore zuweisen.) S. 43.
941	eine prosaische Gebetsformel, vom Koryphäus recitirt, S. 33[1].
973—984 =985—996	ein logaödisches στάσιμον, vom Chore gesungen und mit Tanz begleitet, S. 78. 96 f.
1111—1130 =1131-1150	ein kommosartiger, logaödischer Wechselgesang zwischen dem Chor und dem Demos, S. 77.
1254—1256	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 10. 11.
1264—1315	die zweite Parabase, und zwar
1264—1273	die στροφή (daktylisch-trochäisch), S. 18. 20, (Siehe Parabase der Acharner.)
1274—1289	das ἐπίῤῥημα (cretisch),
1290—1299	die ἀντιστροφή,
1300—1315	das ἀντεπίῤῥημα.
1319—1320 1322 1324 1329—1330 1333—1334	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 61.
	Die Schlussverse, die vom ganzen Chore bei seinem Wegzuge gesungen werden müssten, sind in diesem Stücke verloren gegangen.

III. Wolken.

275—290 =299—313	die πάροδος, ein fast durchweg in daktylischen Rhythmen gehaltenes Strophenpaar, vom Chor der Wolkengöttinnen hinter der Scene, also noch vor ihrem Einzuge in die Orchestra gesun-

1) Bergk vermuthet, es könnten diese Worte ein verstümmelter anapästischer Tetrameter sein. Er schreibt in der praefatio: fuit fortasse tetrameter anapaesticus, ut γε sit delendum et in fine exciderint tres syllabae.

gen. Die eigentliche Parodos findet erst 323 ff. statt, und zwar in aller Stille (ἡσυχῇ) und durch den linken Seiteneingang, weil sie aus der Fremde kommen (vergl. Teuffel z. d. St.). S. 18. 19. 62. 70. 78. 82 ff.

358 — 363, 412 — 419, 427 — 428, 431 — 432, 435 — 436 } anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 7. 62.

457—475 ein kommosartiges Lied, dessen erster Theil aus Trochäen und einer eingemischten daktylischen Pentapodie besteht, während der zweite (461—475) daktylo-epitritisch ist, vom Chore und Strepsiades gesungen, S. 56. 70. 77.

476—477 anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 7. 60.

510—626 die Parabase, bestehend aus

510—517 κομμάτιον (anapästische und choriambisch-diiambische Verse),

518—562 παράβασις (metrum Eupolideum, S. 78),[1]

563—574 στροφή (Logaöden), S. 18. 19. 78,

575—594 ἐπίῤῥημα (trochäische Tetrameter),

595—606 ἀντιστροφή,

607—626 ἀντεπίῤῥημα.

(Vergleiche die Parabase der Acharner.)

700—706 =804—812 } ein choriambisch-iambisches Strophenpaar, vom Chore gesungen, S. 75. Auch sind wir nicht abgeneigt, zum Gesange den Tanz zu gesellen, da es nur zu wahrscheinlich ist, dass der Chor Vorschriften wie die: *πάντα τρόπον τε σαυτὸν | στρόβει πυκνώσας*, und die andere: *ταχὺς δ'... ἐπ' ἄλλο πήδα | νόημα φρένος*, durch entsprechende Gesticulationen und Stellungen illustrirt hat.

708 zwei Baccheen, vom Chore gesungen, S. 80.

---

1) Das *μακρόν* fehlt, weil die *παράβασις* in Eupolideen statt in anapästischen Tetrametern geschrieben ist.

Vers	
716	ein anapästischer Dimeter, in einem System tragischer Klaganapäste vom Chore gesungen, S. 65.
794—796 / 799	iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 7.
804—812	wie 700—706 vom Chor gesungen.
934—938 / 940	anapästische Dimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 7. 64.
949—958 / 1024-1033	ein choriambisch-iambisches Strophenpaar, vom Chore gesungen. Wahrscheinlich war auch Orchesis damit verbunden, S. 16. 59. 60. 75.
959—960	anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 7. 60.
1024—1033	wie 949—958 behandelt,
1034—1035	wie 959—960 behandelt, S. 38.
1114—1130	Ueberrest einer Parabase, bestehend aus
1114 (1113)	κομμάτιον (ein dikatalektischer iambischer Tetrameter, S. 42, — Vergl. die Parabase der Acharner.
1115—1130	ἐπίῤῥημα (trochäische Tetrameter).
1303—1310 / =1311-1320	ein iambisches στάσιμον, vom tanzenden Chore gesungen, S. 35. 37. 96.
1345—1350 / =1391-1396	ein iambisch-logaödisches Chorlied, vom Chore gesungen, S. 16. 78.
1351—1352 / =1397-1398	iambische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 7. 8. 38.
1391—1396	wie 1345—1350 behandelt, S. 78.
1397—1398	wie 1351—1352 behandelt, S. 38.
1454—1455 / 1458—1461	iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 34.
1510	ein anapästischer Tetrameter resp. ein anapästisches System, vom Chore gesungen, S. 63. 97 f.

IV. Wespen.

229—247	πάροδος (iambische Tetrameter) vom Chore gesungen, S. 18. 37. 82 ff.[1]

1) Eine eigenthümliche Vermuthung über die Melodie, nach welcher der iambische Tetrameter vorgetragen sein möchte, stellt Richter auf prol. ad. Vesp. p. 76.

Vers	
248 — 272	Wechselgesang (in dikatalektischen iambischen Tetrametern) unter den Koryphäus und einen Knaben zu vertheilen, S. 11. 12. 40. 72.
273 — 281 =282—290	ein daktylo-epitritisches Lied, (Proodikon und Exodikon bestehen aus Ionici), welches der Chor stehend (v. 270) singt, S. 12. 27. 72.
291 — 303 =304—316	ein fast durchweg aus ionischen Versen bestehender Wechselgesang des Chores und der Knaben, zu orchestischen Bewegungen vorgetragen, S. 21. 72. 73.
334 — 345 =365—378	ein trochäisches Lied des Chores, (von trochäischen Tetrametern Philokleons unterbrochen), S. 51. 79.
346 — 347 350 — 351 354 — 355	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 60.
365 — 378	wie 334 — 345 vorgetragen.
379 — 380 383 — 384 387 — 388	anapästische Tetrameter vom Koryphäus recitirt, S. 8. 60.
403 — 404	trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 52.
405 — 414	ein trochäisches Lied, vom Chore gesungen, S. 51. 52. 56.
416	ein trochäischer Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 48 ff.
417 — 419	ein kleines Chorlied aus einem trochäischen Tetrameter und zwei cretischen Tetrametern bestehend, vom ganzen Chore in höchster Erregung und Bewegung gesungen. Zu dem, was S. 16 und 79 darüber bemerkt ist, lässt sich noch hinzufügen, worauf J. Richter prol. ad Vesp. p. 58 aufmerksam gemacht hat, dass auf den stürmischen Character der Orchestik aus v. 420 geschlossen werden kann. Denn wenn hier der Sclave zu seinem Herrn sagt: *ʽΗράκλεις, καὶ κέντρ' ἔχουσιν· οὐχ ὁρᾷς, ὦ δέσποτα;* so müssen sich die Choreuten vorher nothwen-

Vers

dig hin und her bewegt haben, da sie ihre Stachel nachweislich so trugen, dass dieselben wohl den Zuschauern, nicht aber den Bühnenpersonen für gewöhnlich vor Augen traten.

422—425 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 9. 16 f. 48.

428—429 cretische Tetrameter, vom Chore in anstürmender Bewegung gesungen, S. 79.

437, 441—447, 453—455 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 48.

463—470 ein trochäisch-cretisches Lied, vom Chore unter lebhaften Bewegungen gesungen, S. 51. 56.

474—475 ein trochäisch-cretisches Lied, vom Chore unter lebhaften Bewegungen gesungen, S. 53.

480—483 trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 48.

486—487 zwei cretische Tetrameter, vom Chore in höchster Erregung gesungen, S. 79.

526—545 =631—647 ein choriambisch-logaödisches Strophenpaar, welches der Chor singt (S. 75), während die eingemischten iambischen Tetrameter ohne Zweifel von den Schauspielern recitirt werden.

Wiewohl nun der melische Vortrag der Chorlieder schon allein aus dem Metrum sich ergibt, so glaubt doch Jul. Richter noch einen stärkeren Beweis dafür in der grossen räumlichen Entfernung gefunden zu haben, welche Strophe und Antistrophe von einander trennt. Er sagt prol. ad Vesp. p. 81: Probo responsionem quamquam coniecturis satis violentis ab Engero paratam. Verum animadvertas velim, plus centum versus inter antistrophica carmina intercedere. *Quod mihi certissimum documentum videtur esse, ut versus hos cantatos a choro esse non recitatos existimem.* Systemata enim choriambica versibus anapaesticis intermixta bellissime altercationem actorum interrumpunt. Quid si

Vers

chorum tantummodo alio metro loquutum esse contendas? Quorsum tandem metrorum tanta varietas, nisi haec recitata haec cantata fuerint, nisi ipse poeta ita iusserit fabulam doceri?

546 — 547 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 8. 60.

631 — 647 vergl. v. 526 — 545.

648 — 649 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 11. 60.

725 — 728 anapästische Tetrameter, vom Chore gesungen, S. 18. 61.

729 — 736 =743 — 749 } eine aus iambischen, cretischen und dochmischen Versen gebildete Strophe, die um des bunten Wechsels der Rhythmen willen jedenfalls ganz dem Chore zu geben ist. Jul. Richter denkt anders hierüber, a. a. O. p. 82; er lässt nämlich die iambischen Trimeter vom Koryphäus recitirt und die übrigen Verse vom Chore gesungen werden, so dass zweimal der Koryphäus einen Gedanken beginnt und der Chor ihn zu Ende führt. Diese Abtheilung scheint uns einmal in nichts begründet und dann auch völlig unnöthig. Denn der iambische Trimeter, der für jene Ansicht zu sprechen scheint, kommt auch sonst in Chorliedern vor, und in diesem Falle ist ihm, wie wir S. 35 gezeigt haben, unbedenklich melischer Vortrag zuzugestehen. In den proleg. ad pac. räumt es Jul. Richter auch ein; er schreibt p. 53: iam si voces... trimetrum iambicum velis nuncupare, vel trimetri iambici numeros praebere dicas: apte eas cani posse intelligas. S. 81.

863 — 867 ein anapästisches System, vom Koryphäus recitirt, S. 12. 64.

868 — 874 885 — 890. } Ueber den Vortrag dieser antistrophischen Partie ist es nicht leicht, eine genaue Bestimmung zu treffen, da die Abtheilung der Verse und die Rollenvertheilung so wenig feststeht. Nach

Vers
868 — 874 } der gewöhnlichen Ueberlieferung gehört v. 868:
=885 — 890 } εὐφημία.. dem Bdelykleon; soll aber zwischen diesem und dem folgenden Chorliede 885 ff. genaue Responsion hergestellt werden, was unumgänglich nöthig scheint, so muss man den Vers noch zum Chorliede schlagen, was auch seit Dindorf die meisten Herausgeber zu thun pflegen. Jul. Richter verfährt nun zwar ebenso, da er aber den darauffolgenden Trimeter, den er bildet, wieder dem Bdelykleon gibt, so hebt er die genaue Responsion unnöthigerweise wieder auf. Auch halten wir diese Abtheilung für durchaus unzulässig, weil dann der im recitirten Trimeter geäusserte Wunsch eines Schauspielers im gesungenen Liede des Chores ohne Absatz fortgesetzt würde, was doch nichts weniger als wahrscheinlich ist.

Darf es aber als ausgemacht gelten, dass sich die Verse 868 — 874 und 885 — 890 genau entsprechen, so ist die Frage in Betreff ihres Vortrages dahin zu entscheiden, dass sie sammt und sonders gesungen worden sind. Jul. Richter ist auch hier wieder anderer Meinung. Die zwei iambischen Trimeter, die er zu Anfang hergestellt hat, lässt er vom Koryphäus, resp. Bdelykleon recitirt werden mit dem Bemerken „non potest actor (resp. coryphaeus) trimetrum iambicum cecinisse“ und „etiam in hoc carmine statuendum est, chorum aliud cecinisse, aliud recitasse.“ Wir haben kurz vorher gesehen, was sich dagegen sagen lässt; es ist aber nirgends leichter als gerade hier, sich von der Möglichkeit zu überzeugen, dass der iambische Trimeter im Chorliede gesungen werden kann. Denn wenn es v. 885 heisst: *ξυνευχόμεσθα ταὐτά σοι κἀπᾴδομεν,* wird damit nicht der Gesang auf das deutlichste bezeugt?

Ein Bedenken scheint noch erledigt werden zu müssen. Der Trimeter v. 868 *εὐφημία* u. s. w. ent-

Vers
868—874 | hält eine Aufforderung zum andächtigen Schwei-
= 885—890 | gen, wie sie die Stellung des Koryphäus, nicht aber die des ganzen Chores mit sich bringt (S. 9). Er muss also dem Koryphäus gegeben werden, jedoch, weil es der entsprechende Vers der Antistrophe also fordert, mit der Bestimmung, dass er ihn singt, auf welche Weise auch das Lied des Chores passend eingeleitet wird.

J. H. Schmidt lässt den Vers *εὐφημία* etc. dem Bdelycleon mit dem Bemerken, er sei recitirt, nicht gesungen worden, und daher brauche die Personenvertheilung in Strophe und Gegenstrophe sich nicht zu entsprechen. Da jedoch die Gegenstrophe nicht mitten im Satze bei *νέαισιν* beginnen kann, sondern nothwendigerweise schon mit dem gesungenen Trimeter *ξυνευχόμεσθα* ihren Anfang nimmt, muss wohl auch der Trimeter *εὐφημία* etc. zur Strophe gezogen werden. S. 12. 18.

Für den melischen Vortrag der übrigen Verse ist einmal der Inhalt entscheidend, insofern sie Gebete enthalten (S. 18), sodann das Metrum (iambische Verse, die mit Dochmien untermischt sind, S. 81), weiter das *κἀπᾴδομεν* und endlich die Formel *ἰήιε παιάν*, in Bezug auf welche Jul. Richter die treffende Bemerkung macht: maxime vero illud *ἰήιε παιάν* cantu indiget.

Unsere Ansicht ist demnach die: v. 868—874 = 885—890 enthalten ein iambisches mit alloiometrischen Versen vermischtes Chorlied, das mit Ausnahme des Eingangsverses, welchen der Koryphäus zu singen hat, vom ganzen Chore melisch vorgetragen wird.

1009—1121 Parabase, bestehend aus
1009—1014 *κομμάτιον* (anapästische, iambische und trochäische Verse),
1015—1050 *παράβασις* (anapästische Tetrameter),
1051—1059 *πνῖγος* (anapästisches System),
1060—1070 *ᾠδή* (trochäisch-cretisch),

(Vergl. die Parabase der Acharner.)

Vers		
1071—1090	ἐπίῤῥημα (trochäische Tetrameter),	Vergl. die Parabase der Acharner.
1091—1100	ἀντῳδή,	
1101—1121	ἀντεπίῤῥημα.	
1265—1291	zweite Parabase, bestehend aus	
1265—1274	ᾠδή (iambisch-trochäisch),	Vergl. die Parabase der Acharner.
1275—1283	ἐπίῤῥημα (eine päonische Periode mit trochäischem Schlussvers, S. 79. 94),	
. . . .	ἀντῳδή fehlt,	
1284—1291	ἀντεπίῤῥημα.	
1297—1298	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 10.	
1450—1461 =1462-1473	ein parabasisches Lied (στάσιμον), im chor-iambisch-iambischen Metrum, vom Chor unter Tanzbegleitung gesungen, S. 18. 75. 96.	
1516—1517	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 9.	
1518—1522 =1523-1527	ein daktylo-trochäisches Strophenpaar (S. 77), welches der Chor zum Tanze der Carciniten singt, wie aus den Imperativen πηδᾶτε, κυκλοσοβεῖτε, ἐκλακτισάτω τις deutlich hervorgeht. Dass der Chor dabei nicht stille steht, sondern die Bewegungen der Carciniten nachahmt, ist eine Vermuthung von Jul. Richter, die bei dem hyporchematischen Character des Metrums viel für sich hat.	
1528—1537	stichisch gebrauchte Daktylo-Trochäen, die der Chor zum Tanze singt, und mit denen er zuletzt die tanzenden Carciniten, gleichfalls tanzend, hinaus begleitet, S. 76. 98.	

Zu den Worten *ῥίπτε σκέλος οὐράνιον* (v. 1530) bemerkt der Scholiast: *Εὐφρόνιος οὕτω φησὶν ὀνομάζεσθαι σχῆμά τι τραγικῆς ὀρχήσεως.* Doch das richtige trifft H. Schmidt, wenn er von der ganzen Stelle sagt: „Was hier als Exodos erscheint, ist ein echter Kordax, über den wir zugleich eine sehr anschauliche Schilderung erhalten.“

V. Frieden.

Vers

114—118 ein kleines, in daktylischen Versen abgefasstes Chorlied, welches die Töchter des Trygaios, die als παραχορηγήματα auftreten, gemeinsam singen, während sie 124 ff. einzeln recitiren. — S. 110 ff.

300—336 πάροδος (trochäische Tetrameter), vom ganzen Chore [1] und zwar ausnahmsweise (von 320 an) zum Tanze gesungen, S. 26. 32. 85. 86. 115.

---

1) Im Frieden tritt ein doppelter Chor, ein Haupt- und ein Nebenchor auf. Jener besteht aus attischen Landleuten (vgl. v. 508, 511 und 589), dieser aus Leuten aller Stände (vgl. v. 286 ff.) und aller Länder (vgl. v. 302: ὦ Πανέλληνες), von denen die Argiver, Megarer, Böoter und Lakoner namentlich aufgeführt werden. An dem Gesange der Parodos sowie an dem Versuche, die Friedensgöttin heraufzuwinden, nehmen alle Theil, an letzterem jedoch der Nebenchor mit so wenig Eifer oder vielmehr in so feindlicher Absicht, dass ihm Hermes und die attischen Landleute gebieten, seine Hände ganz und gar aus dem Spiele zu lassen. Wie aber jene Choreuten mit dem wirklichen Chore (etwa bei v. 426) auf die Bühne gezogen sind, so werden sie dieselbe auch erst zugleich mit diesem nach v. 555 verlassen haben. Sie verweilen dann noch in der Orchestra, sicherlich in ganz passiver Haltung, bis der Chor sich anschickt, die Parabase vorzutragen. Jetzt erst werden sie unter einem passenden Vorwande entfernt; sie erhalten nämlich den Auftrag, das Handwerkszeug und die Geräthschaften hinweg zu schaffen, deren der Chor der Landleute jetzt nicht mehr bedurfte, die auch beim Tanzen hinderlich sein konnten, und der Gefahr ausgesetzt waren, gestohlen zu werden, vgl. v. 729 ff. Es kann freilich auffallend erscheinen, dass attische Landleute Lakoner und Argiver, Böoter und Megarer ihre Diener (ἀκόλουθοι) nennen und ihnen eine Arbeit auftragen, die sonst nur Sclaven zu verrichten pflegen. Allein wer wüsste nicht, dass die Komiker solche Inconsequenzen sich öfter erlauben, und dass man es mit der Folgerichtigkeit einzelner Züge wie ganzer Scenen nicht zu genau nehmen darf, wenn man sich nicht den Genuss der Dichtung verleiden will. Auch wäre es nicht unmöglich, dass der Dichter, gut patriotisch gesinnt, wie er war, die Absicht gehabt hätte, durch Einführung jener wenn auch vorübergehenden Scene, in welcher die Fremden die Sclaven, die Athener aber die Herren spielen, seinem Volke zu schmeicheln und ihm eine kleine Freude zu bereiten. — Schliesslich bleibt auch nichts anderes übrig, als die fremden Choreuten unter jenen ἀκόλουθοι zu verstehen. Denn thäte man es nicht, so wäre man genöthigt, zu einer neuen Klasse stummer Nebenpersonen seine Zuflucht zu nehmen; ist das aber rathsam in einem Stücke, in

Vers

346—360 =582—600	ein cretisch-trochäisches Lied, welches der Chor singt (S. 18), während er auf der Bühne steht. Aus diesem Grunde kann es weder *στάσιμον* noch *παραβατικόν*, sondern höchstens *παρασκήνιον* genannt werden. Vergl. Richter prol. ad pac. p. 51. — S. 51. 79.
385—388	ein cretisch-trochäisches Lied, vom Chore zu Tanzbewegungen gesungen, S. 18. 79.
390—399	ein cretisch-trochäisches Lied, vom Chore zu Tanzbewegungen gesungen, S. 51. 56. 79.
428—430	trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 49.
439—440 444—446 450—452 454 457 458	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.
459—472 =486—499	Wechselgesang zwischen Chor, Hermes und Trygaios. Das Lied ist dazu bestimmt, die Arbeit zu fördern, der man sich unterzieht, um die Göttin Eirene herauf zu holen. Das Metrum der zweiten Hälfte von v. 464 an ist mit Ausnahme von v. 467 und 468 entschieden anapästisch (S. 66). Ueber die Art der anderen Verse ist bei der verschiedenen Messung, welche die Interjectionen zulassen, verschieden geurtheilt worden. Während z. B. Westphal v. 767 und 768 für einen katalektisch-cretischen Dimeter erklärt und in den Proceleusmatikern, welche hier für die Anapäste eingetreten sind, den flinken und behenden Anfang der Arbeit ausgedrückt findet, hält Richter in beiden Fällen nur iambische Messung für zulässig.

welchem die herkömmliche Zahl von Schauspielern und Choreuten schon so bedeutend überschritten ist?

Vers	
479—480	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.[1]
486—499	Vergl. 459—472.
508 510	iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 39.
512—519	ein aus anapästischen und iambischen Versen bestehendes Lied, vom Chore bei der Arbeit gesungen, S. 18. 44.
556—559	trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 49.
582—600	Vergl. 346—360, S. 18.
601—602 617—618 630—631	trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 50.
729—817	Parabase, bestehend aus
729—733	*κομμάτιον* (vier anapästische und ein trochäischer Tetrameter, wenn anders der letztere richtig überliefert ist),[2]
734—764	*παράβασις* (anapästische Tetrameter),
765—774	*πνῖγος* (anapästisches Hypermetron),
775—796	*ᾠδή* (Daktylo-Trochäen, S. 20. 77),
797—817	*ἀντῳδή*.[3]
	(Vergl. die Parabase der Acharner.)
856—867 =909—921	ein iambisch-logaödisches carmen amoebaeum, vom Chore einerseits und Trygaios andrerseits gesungen, S. 18. 37. 44.
924 926 927—936	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.
939—955 =1023-1038	ein iambisch-anapästischer Wechselgesang zwischen Trygaios und dem Chore, S. 18. 42.
973	ein iambischer Trimeter, zur Hälfte vom Koryphäus recitirt, S. 9.
978—986	ein anapästisches System, vom Chore gesungen, S. 18. 65.
1023—1038	Vergl. 939—955.

1) Nach der gewöhnlichen Ueberlieferung hat Hermes diese Verse.
2) S. die Anm. zum *κομμάτιον* der Acharner.
3) *ἐπίῤῥημα* und *ἀντεπίῤῥημα* fehlen.

Vers		
1127—1190	zweite Parabase, bestehend aus	
1127—1139	ᾠδή (cretisch-trochäisch),	Vergl. die Parabase der Acharner.
1140—1158	ἐπίῤῥημα (trochäische Tetramet.), S. 94 ff.	
1159—1171	ἀντῳδή,	
1172—1190	ἀντεπίῤῥημα.	

1311—1315 vier katalektisch-iambische Tetrameter mit einem katalektischen Dimeter in der Mitte, vom Koryphäus recitirt, S. 9. 39.

1316—1357 wird in der verschiedensten Weise abgetheilt.

1316—1328 anapästische Tetrameter mit einem System von Dimetern; sie sind, wenn dem Chore gehörig, (so Meineke, Richter), vom Koryphäus recitirt worden S. 62.

In Betreff der Tetrameter denkt Richter gerade so; nur von dem Hypermetron möchte er lieber den Gesang aussagen.

Enger lässt 1316—1332 den Trygaios sprechen.

1333—1357 ein lyrisches System, das aus einer Anzahl kleinerer logaödischer Strophen besteht, und sowohl seines Metrums wegen (S. 77) als auch weil es ein Hochzeitslied ist (S. 18), den vielfach wiederkehrenden Refrain Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ hat und die Exodos bildet, sei es durchweg vom ganzen Chore, sei es vom Chore und dem Trygaios gesungen worden ist, und zwar während sich der ganze Zug, den Trygaios an der Spitze, durch die Orchestra dem Ausgange zu und durch diesen hinaus bewegte. [1]

---

1) Westphal vertheilt diesen Schlussgesang des Friedens von 1329 an unter Trygaios, zwei Halbchöre der προπομποί oder προτεταγμένοι des Hochzeitszuges (*Προ. A* und *Προ. B*) und den χορὸς γεωργῶν. Vergl. Proleg. zu Aesch. Trag. S. 22: „Als die Hauptmaasse des Liedes stellen sich hier neun längere, jedesmal einander im Metrum gleiche Perioden dar, von denen die erste und letzte von dem Bräutigam Trygaios, die sieben mittleren abwechselnd von zwei Halbchören der προπομποί des Hochzeitszuges gesungen wurden: am Ende einer jeden längeren Periode aber fällt der Chor mit einer einzigen kurzen Reihe ein, die entweder den alten Hochzeitsrefrain enthält oder eine beson-

VI. Vögel.

Vers	
310—312 314—316 319	*πάροδος* im engeren Sinne, vom ganzen Chore bei seinem ungeordneten Einzuge in wirrem Durcheinander gesungen, S. 17. 85. 86. 126. Davon sind 310—312 und 314—316 entweder aufgelöste, katalektisch-trochäische Tetrameter (Kock, H. Schmidt) oder aufgelöste Dochmien (Westphal); v. 319 besteht aus contrahirten Anapästen.
322—323 325—326	trochäische Tetrameter, vom Koryphäus im Dialog mit Epops recitirt, S. 49.
327—335 =343—351	freie anapästische Systeme, vom Chore in höchster Erbitterung und lebhafter Erregung gesungen, S. 17. 66. 80.
336—338	trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 50.
343—351	vergl. 327—335.
352—353	trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 9. 50.[1]

ders significante Phrase der übrigen Sänger unmittelbar nachdem sie ausgesprochen ist, mit Nachdruck wiederholt."

1) Zu diesen Versen macht Arnoldt in der mehrerwähnten Schrift folgende, scheinbar begründete Bemerknng: „Wer spricht nun die Tetrameter? Der Chorführer, an welchen zu denken znnächst liegt, an den auch Westphal . . ., Hornnng . . ., Donuer . . gedacht haben, kann es nicht sein wegen der Frage und Aufforderung v. 353 *ποῦ 'σθ' ὁ ταξίαρχος; ἐπαγέτω τὸ δεξιὸν κέρας.* Denn alsdann würde der Chorführer nach sich selber fragen, da wir verständiger Weise unter dem *ταξίαρχος* nur ihn, den wirklichen Anführer des Zuges verstehen dürfen. Der ganze Chor, also auch der *ταξίαρχος* selbst, kann ebenso wenig der fragende sein. So bleibt nur übrig, die Verse einzelnen Choreuten zuznweisen." Die Worte haben viel bestechendes nnd doch schweben sie völlig in der Luft. Denn was in aller Welt berechtigt uns, den Chorführer als den Taxiarchen anzusehen? Der Chorführer ist der Stratege, und wenn er nach einem Taxiarchen fragt, so fragt er nach einem von den Männern, welche dem Feldherrn zur Unterstützung mitgegeben wurden. Es hat auch Sinn, wenn der Koryphäus in die Choreutenmasse hineinfragt, wo ist der Taxiarch? wohingegen es mehr als auffallend wäre, wenn ein Choreut noch lange nach dem Koryphäus als dem Taxiarchen früge, da er ihn doch immer als den ersten vor Augen hatte.

Vers	
364—385	trochäische Tetrameter, vom Koryphäus im Dialog mit Epops recitirt, S. 7. 50.
400—405	ein anapästisches System, vom Koryphäus melisch vorgetragen, S. 9. 65.[1]
406—409	ein iambisches System, vom Koryphäus im Dialog mit Epops recitirt, S. 43.
410—434	ein aus cretischen, iambischen und dochmischen Strophen bestehender Wechselgesang zwischen Epops und dem Chore. Die iambischen Trimeter, die sich eingestreut finden, haben wir wohl nach den früheren Bemerkungen nicht mehr nöthig für sangbar zu erklären. Sind wir auch nicht im Stande, das Verhältniss anzugeben, in welchem ihr melischer Vortrag zu dem der übrigen Verse stand, so können wir uns doch nicht mit der Auffassung von H. Schmidt befreunden, dass die Trimeter wahrscheinlich nur mit starker Modulation recitirt worden seien und deshalb keinen integrirenden Bestandtheil der musikalischen Composition gebildet hätten. S. 79.
443—447	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus im Dialog mit Peisthetairos recitirt, S. 59 ff.
451—459 =539—547	ein daktylo-trochäisches Strophenpaar, vom Chore gesungen, S. 18. 66. 76.
460—461 467 470 500 517	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 8. 60. Uebrigens steht hier und im folgenden die Abtheilung nicht fest.

1) Fast in wörtlicher Uebereinstimmung mit dem, was wir S. 9 und 11 hierüber bemerkt haben, äussert sich Arnoldt in dieser Weise: „Das Commando 400 ff. sowie der Vorschlag, jene drei Fragen in Betreff der Gäste dem Epops vorzulegen, und die alsdann erfolgenden Fragen selber gehören ohne Zweifel dem Chorführer an, da es für niemand mehr als für ihn dem Chor Befehle zu ertheilen sich schickt, und die in ruhigem Ton und planmässiger Folge hervortretenden Fragen ein und denselben Sprecher erheischen.“

Vers	
539—547	wie 451—459 behandelt, S. 18.
548—549	wie 460—461 vorgetragen, S. 8. 60.
571—572 577—578 587 592 595 603 606—607 608 627—628	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 60.
629—636	eine iambische Strophe, vom Chore gesungen, S. 35. 81.
637—638 658—660	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 7. 8. 60. 62.
676—800	Parabase, bestehend aus
676—684	*κομμάτιον*, S. 78,[1]
685—722	*παράβασις* (anapästische Tetrameter, deren monodischer Vortrag zum Spiel der Flöte erfolgt, vergl. v. 682 ff. und S. 90),
723—736	*πνῖγος* (anapästisches System),
737—752	*ᾠδή* (hyporchematische Daktylo-Trochäen, S. 18. 20. 77),
753—768	*ἐπίῤῥημα* (trochäische Tetrameter),
769—784	*ἀντῳδή*,
785—800	*ἀντεπίῤῥημα*.

(685—800: Vergleiche die Parabase der Acharner.)

1) Nach Richter fehlt dieser Parabase das *κομμάτιον*. Indessen was ist denn das glykoneische System v. 676—684 anders als eine *καταβολή τις βραχέος μέλους*, wie die Erklärung des *κομμάτιον* bei Pollnx lautet? Nennt es ferner nicht der Scholiast ganz direct ein *κομμάτιον*? Und ist nicht die Aufforderung an die Flötenspielerin, die Anapäste zu beginnen, ganz dasselbe, wie wenn es sonst am Schlusse des *κομμάτιον* heisst: Lasst uns die Anapäste beginnen? Was endlich das melische Maass betrifft, das hier an Stelle der sonst gewöhnlichen Anapäste sich angewandt findet, so steht auch diese Erscheinung nicht vereinzelt da. Denn das *κομμάτιον* der Wolken, an dessen Echtheit noch Niemand gezweifelt hat, ist aus zwei anapästischen und sechs choriambisch-diiambischen Versen zusammengesetzt, und das der Wespen aus Anapästen, Iamben und Trochäen.

Vers

809 – 812 iambische Trimeter, vom Koryphäus im Dialog recitirt, S. 7. 34.

817—820, 826—827, 833—835 iambische Trimeter, vom Koryphäus im Dialog recitirt, S. 7. 34.

851—858 =895—902 ein iambisch-trochäisches Strophenpaar, zu den Töuen der Flöte (vergl. v. 858: *συναυλείτω δὲ Χαῖρις ᾠδᾷ*) vom Chore gesungen, während er in feierlicher Procession einherzieht, (vergl. v. 851 ff.: *ὁμοῤῥοθῶ, συνθέλω | συμπαραινέσας ἔχω | προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέναι θέοισιν*). S. 18. 28. 29. 44.

1058—1117 zweite Parabase, bestehend aus

1058—1070 *ᾠδή* (spondeische Anapäste und Päonen, S. 66),

1071—1087 *ἐπίῤῥημα* (trochäische Tetrameter),

1088—1100 *ἀντῳδή*,

1101—1117 *ἀντεπίῤῥημα*.

(1058—1117: Vergl. die Parabase der Acharner.)

1164—1165 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.

1188—1195 =1262-1268 ein aus dochmischen Dimetern bestehendes Strophenpaar vom Chore melisch und orchestisch vorgetragen, (man denke nur an die Imperative *φύλαττε πᾶς . . . ἄθρει δὲ πᾶς σκοπῶν*), S. 81.

1196—1198 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.

1262—1268 wie 1188—1195 behandelt.

1313—1322 =1325-1334 ein daktylo-ithyphallisches Strophenpaar (Stasimon), vom Chore zum Tanze gesungen, S. 18. 77. 96.

1470—1481 =1482-1493 ein in trochäischen Strophen abgefasstes parabasisches Lied, vom Chore zum Tanze gesungen, S. 18. 56.

1553—1564 =1694-1705 ein parabasisches Lied (trochäische Strophe), vom Chore zum Tanze gesungen, S. 18. 56.

1720—1725 ein in aufgelösten Trochäen, contrahirten und uncontrahirten Choriamben verfasstes Lied, welches der Chor unter lebhafter Bewegung singt, S. 13. 18. 28. 75.

Vers

1726—1730 ein anapästisches System, vom Koryphäus recitirt, S. 13. 28. 64.

1731—1736 } 1737-1742 } logaödische Strophen, vom Chore getanzt und gesungen, S. 28. 77.

1743—1747 ein anapästisches System, vom Koryphäus recitirt, S. 12. 13. 28. 64. 65.

1748—1754 ein daktylisches Lied, vom Chore unter Tanzbegleitung gesungen, S. 28. 70.

1763—1765 Exodos, eine aus zwei prokatalektisch-iambischen Tetrametern bestehende Strophe, vom ganzen Chore gesungen, S. 20. 40. 97.

VII. Lysistrate.

254—305 πάροδος im engeren Sinne.

254—386 πάροδος im weiteren Sinne.

254—255 iambische Tetrameter, vom Koryphäus der Männer gesungen, S. 9. 41. 75. 85. 123.

256—265 } =271—280 } ein iambisch-trochäisches Strophenpaar, vom Chore der Männer gesungen, S. 16. 18. 41.

266—270 iambische Tetrameter, vom Koryphäus gesungen, S. 9. 41. 85. H. Schmidt nennt sie eine recitative Mittelpartie.

271—280 Siehe 256 ff.

281—285 iambische Tetrameter, vom Koryphäus gesungen, S. 41. 85.

286—295 } =296—305 } ein iambisch-trochäisches Strophenpaar, vom Chore der Männer gesungen, S. 16. 35.

306—318 iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 9. 41.

319—320 choriambische Tetrameter, von der Chorführerin melisch vorgetragen, S. 75.

321—334 } =335—349 } ein choriambisch-logaödisches Strophenpaar, vom Chore der Weiber[1] unter lebhafter Bewegung gesungen, S. 74. 75.

---

1) Was die Stellung des Weiberchores anbelangt, so halten wir nach wie vor an der S. 101 aufgestellten Ansicht fest, wenn auch Arnoldt mit eben so grosser Bestimmtheit wie Kühnheit im Ausdruck

Vers	
350—386	Dialog (iambische Tetrameter) zwischen Chorführer und Chorführerin, S. 43.
399—402	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.
467—470	iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 38.
471—475	iambische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 38.
476—483 =541—548	freie anapästische Strophen, vom Chore der Männer (Strophe) und Chore der Weiber (Antistrophe) in heftiger Erregung gesungen, S. 18. 66.
484—485	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 8. 60.
539—540	iambische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 39.
541—548	vom Chore der Weiber gesungen, wie 476 ff. vom Chore der Männer.

---

erklärt, Enger habe dem Weiberchor gegen den Scholiasten zu v. 321 und v. 354 und gegen Droysens Phantasieen (?) mit Recht seinen Standpunkt auf der Orchestra angewiesen.

Der Scholiast könnte sich ja geirrt haben und ebenso Droysen, aber der Dichter etwa auch? Will man seinen Angaben keinen Glauben schenken?

Aristophanes führt uns die Belagerung der Akropolis vor (v. 263); wo hätte die Burg besser dargestellt werden können als auf dem Vorderrand der Bühne? Dazu kommt, dass die Männer das Feuer unten anlegen, und von unten herauf alles verbrennen wollen (S. v. 373:

ἐγὼ μὲν ἵνα νήσας πυρὰν τὰς σὰς φίλας ὑφάψω),

während die Weiber von einem höher gelegenen Orte aus das Wasser herabgiessen (S. v. 374:

ἐγὼ δέ γ' ἵνα τὴν σὴν πυρὰν τούτῳ κατασβέσαιμι).

Ferner ist nicht zu übersehen, dass dem Chore der Weiber, wenn er nicht durch eine Thüre der Scene in seine Burg gelangte, um dieselbe gegen die Angriffe der Männer zu vertheidigen, jede Möglichkeit abgeschnitten wäre, hineinzukommen, da ihn die Belagerer nicht durchlassen würden. Es muss also auch um des willen die Akropolis auf der Bühne, natürlich auf dem vordersten Rande derselben, gelegen haben.

Endlich aber findet jene Annahme in den vv. 821 ff., über die E. Droysen Quaest. de Aristoph. re scenica p. 60 ff. ausführlicher gehandelt hat, ihre volle Bestätigung.

Vers	
549—550	anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 60.
614—615	trochäische Tetrameter, vom Chorführer recitirt, S. 9. 49.
616—625	eine cretisch-trochäische Strophe, vom Chore der Männer zum Tanze gesungen, S. 79.
626—636	trochäische Tetrameter, vom Chore der Männer zum Tanze gesungen, S. 49.
637—638	trochäische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 49.
639—647	eine cretisch-trochäische Strophe, vom Chore der Weiber zum Tanze gesungen, S. 79.
648—657	trochäische Tetrameter, vom Chore der Weiber zum Tanze gesungen, S. 79.
658—681 =682—705	päonisch-trochäische Strophen, deren erste vom Chore der Männer und deren zweite vom Chore der Weiber melisch und orchestisch vorgetragen wird,[1] S. 51. 79. 81.
706—707	iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 10. 34.
710	ein iambischer Monometer, von der Chorführerin recitirt.
712 714	iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 34.
716	ein katalektisch-iambischer Monometer,[2] von der Chorführerin recitirt.
781—803 =804—828	ein Stasimon, päonisch-trochäische Strophen, wovon die erste, und zwar bis v. 796 und von

1) Es ist früher gesagt worden, warum wir glauben, der Lysistrate die Parabase absprechen zu müssen. Bekanntlich hat es sich Westphal angelegen sein lassen, den Complex aller Lieder, die von 614—705 reichen, als Parabase zu erweisen, s. Proleg. zu Aesch. Trag. S. 48. Dass diese Gesänge mit der Form der Parabase grosse Aehnlichkeit haben, kann nicht bestritten werden, dass sie aber wirklich eine Parabase ausmachen, ist Westphal nicht gelungen als zweifellos hinzustellen.

2) Es ist auch möglich, dass die Ausrufe des Erstaunens v. 710 und 716 vom Halbchore der Weiber gesungen worden sind.

Vers
781—803 =804—828. 801 an vom Chore der Männer, die zweite aber, und zwar bis 820 und von 825 an vom Chore der Weiber melisch und orchestisch vorgetragen wird, S. 18. 79.

Das übrige, also 797—800 und 821—824 ist entweder unter die beiden Anführer zu vertheilen oder, was wahrscheinlicher ist, es haben es auch noch die beiden Halbchöre (zum Kordax?) gesungen.

Dass dieser Zwischengesang nicht den Namen einer Parabase verdient, hat bereits Bode nachgewiesen. Da nämlich während des ganzen Stückes die Bühne nicht leer wird, so ist eine parabasenartige Schwenkung und Hinwendung zu den Zuschauern gar nicht möglich.[1]

1) Eine eigenthümliche Auffassung vom Bau dieses Gedichts und der Art seines Vortrags findet sich in J. H. H. Schmidts „Compositionslehre." Nachdem hier gesagt ist, dass die beiden Erzählungen (μῦθοι) keineswegs eine Strophe und Gegenstrophe bildeten, (?) sondern dass die Weiber die Composition der Männer nur bis ins einzelne nachahmten, während im Uebrigen beide Abtheilungen einen durchaus selbständigen Inhalt hätten, heisstes weiter: „Jedes Gedicht zerfällt gleichmässig in sechs Abschnitte. Abschnitt I beginnt mit einem einzelnen Worte aus zwei gedehnten Silben — der Erzähler bedenkt sich und hat vorläufig ein Anfangswort gefunden; nun geht er in den singenden Ton über, und die nächsten beiden Verse zeigen die Taktmasse, worin die Composition gehalten sein soll. Es beginnt die Erzählung wieder mit dem Worte des Bedenkens (οὕτω, resp. Τίμων), meist in den äusserst komischen katalektischen päonischen Dimetern gehalten; (Abschnitt II—III 785—792), Abschnitt IV (794—796) geht in eine lebhafte Tanzweise über, kehrt aber noch einmal zu den Päonen zurück. Abschnitt V ist ein Kordax (797—801), wechselsweise von beiden Chören getanzt und gesungen, und Abschnitt VI kehrt in eine weniger orchestische Singweise zurück. Also halb prosaische Erzählung, dann lyrische Fassung, dann ein Wechseltanz, dann wieder eine blosse Singweise — eine Composition, die ihres Gleichen nicht hat und doch keinem Missverständnisse in irgend einer Art unterliegen kann." — Von v. 2 wird dann noch bemerkt, dass er ein nicht gestattetes Metrum habe, daher noch nicht gesungen sondern declamirt werde. — Wir können uns mit dieser Behandlung der vorliegenden Gedichte nicht einverstanden erklären, da durch sie der unleugbar einheitliche Cha-

Vers	
954—979	kommatisch vertheilte Klaganapäste, vom Koryphäus und dem Schauspieler Kinesias gesungen, S. 65.
1014—1042	Stasimon, stichisch gebrauchte trochäisch-päonische Verse, von den beiden Halbchören unter orchestischen Bewegungen (*κόρδαξ*) gesungen, S. 54.
1043—1072 / 1189-1215	ein päonisch-trochäisches Strophenpaar, vom vereinigten Chore zum Tanze gesungen, S. 28. 56. 79. 115.
1073—1075	anapästische Tetrameter und iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 10. 34. 60.
1078—1079 / 1082—1085 / 1088—1089 / 1093—1094	iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.
1108—1111	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 62.[1]
1189—1215	Siehe 1043 ff.
1247—1272	ein daktylo-trochäisches dorisches Hyporchem, welches vom *παραχορήγημα* des Lakoner-Chors[2]

racter derselben doch allzusehr zerrissen wird. Auch kommt uns eine so enge Verbindung von Prosa und Poesie, von Recitation und Gesang an und für sich nicht wahrscheinlich vor; und endlich ist wohl zu beachten, dass dem Chor, dem doch der Gesang zufällt, die Recitation nirgends, also auch hier nicht, gegeben werden kann, dass man dann also den Koryphäus als Sprecher auftreten lassen müsste, was sich aber mit der Einheit der Erzählung und der Composition durchaus nicht vertragen würde.

1) Die handschriftliche Ueberlieferung gibt auch v. 1105—1106 noch dem Chore, und zwar, was sicher falsch ist, dem *χορὸς γερόντων* Vergl. hierüber Beer a. a. O. S. 165.

2) Vgl. Jul. Richter prol. ad Vesp. p. 32: alia vero (scil. parachoregemata) non possunt nisi a choro extraordinario producta esse, ut Laconum et Atheniensium chorus in fine Lysistratae, quum chorus senum mulierumque non possit propter temporis angustias aut habitum mutare aut omnino orchestram egredi.

Vers

	zum Spiel der Flöte [1] und zum Tanze gesungen wird,[2] S. 18. 76. 115.
1279—1294	ein daktylo-trochäisches Hyporchem, vom *παραχορήγημα* der Athener zum Tanze gesungen S. 18. 20. 22. 23. 76. 115.[3]
1296—1322	ein daktylo-trochäisches Hyporchem, vom Parachoregem der Lakoner zum Tanze gesungen, S. 18. 23. 76. 115.

VIII. Thesmophoriazusen.

101—129	Wechselgesang zwischen Agathon und dem Parachoregem des Musenchors, in mannigfach umgestalteten, ionischen Versen gedichtet, S. 18. 73. 113.
	Die *πάροδος* fehlt, da die Frauen unvermerkt zusammentreten, S. 86.
312—330	eine logaödische Strophe, vom Chore gesungen, S. 18. 78.
352—371	eine logaödische Strophe, vom Chore gesungen, S. 18. 78.
381—382	iambische Tetrameter, von der Chorführerin gesprochen, S. 9. 39.
434—442 =520—530	trochäische Strophen, vom Chore gesungen, S. 18. 55.
459—467	ein trochäisches System, vom Chore gesungen, S. 18. 55.

1) V. 1242 sagt der Lacedämonier: *ὠ πολυχαρίδα, λαβὲ τὰ φυσατήρια* nnd v. 1245 der Athener: *λαβὲ τὰς φυσαλλίδας*, welch letzteres Wort nach Hesychius *φυσητήρια. αὐλοί* bedentet.

2) Tanz und Gesang werden, wie wir schon früher gesehen, sowohl durch das Lied selbst, als anch durch besondere Anspielnngen (vgl. v. 1243. 1246) bezengt. Selbst die Art des Tanzes wird hier ein wenig genauer als sonst bezeichnet. Es sagt nämlich der Lakoner v. 1243: *ἵν' ἐγὼ διποδιάξω*, und der Scholiast erklärt den Ausdruck dahin: *τοῖς δύο ποσὶν χορεύσω. εἶδος δὲ ὀρχήσεως ἡ διποδία, ἧς μέμνηται καὶ Κρατῖνος ἐν Πλούτοις· ἄρξει γὰρ αὐτοῖς διποδία καλῶς.*

3) Während sich in den beiden dorischen Hyporchemen viele Dehnnngen finden, die dem Wesen nnd Character des Volkes entsprechen, können die vielen Anflösnngen nnd choreischen Daktylen als eine Erscheinung bezeichnet werden, welche den specifisch attischen Tänzen dieser Art eigenthümlich ist. Vergl. H. Schmidt zu dieser Stelle.

Vers	
520 — 530	Siehe 434 ff., S. 17.
531 — 532 571 — 573	iambische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 9. 11. 38.
582 — 583 586 589 597 — 602 607 613 — 614	iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 9. 10.
655 — 658	anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 9. 61.
659 — 662	trochäische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 49. 50.[1]
663 — 667	eine trochäische Strophe, vom Chore melisch und orchestisch vorgetragen, S. 50. 61.
668 — 685 =707 — 725	ein in freien Anapästen und Iamben abgefasstes Stasimon, das der Chor singt und nothwendig auch mit Tanz begleitet, da er die Umgebung nach versteckten Feinden durchsuchen muss, S. 65. 66.
687 — 688	trochäische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 9. 49. 50.
699 — 701	Dochmien, vom Chore gesungen, S. 17. 80 ff.
702 — 703	trochäische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 47 ff.
705	ein trochäischer Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 47 ff.
707 — 725	wie 668 ff. behandelt.
726 — 727	trochäische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 47 ff.

1) Wenn Westphal vermuthet, der Koryphäus habe die anapästischen sowohl wie die trochäischen Tetrameter und auch noch das sich daran schliessende trochäische Hypermetron (bis v. 667) melodramatisch vorgetragen, so liesse sich das noch hören, da die ganze Stelle einmal durch ihren Bau und dann auch durch ihre Bestimmung an die erste Hälfte der Parabase erinnert. Wenn aber derselbe Gelehrte das ganze Chorlied für die πάροδος des Stückes erklärt, so spricht er damit eine Ansicht aus, die sicher wenige mit ihm theilen werden. Vergl. Proleg. zu Aesch. S. 64 und oben S. 84. 86.

Vers	
776—784	eine Art κομμάτιον (anapästisches System), von Mnesilochos gesungen, S. 88.
785—845	Parabase, bestehend aus
785—813	παράβασις (anapästische Tetrameter), } Siehe Parabase der Acharner.
814—829	πνῖγος (anapästisches System),
830—845	ἐπίῤῥημα (trochäische Tetrameter), S. 93.
947—952	ein anapästisches, aus Tetrametern und Dimetern bestehendes System, von der Chorführerin recitirt, S. 23. 61. Wer, wie Westphal, melodramatischen Vortrag annimmt, thut dies um des willen, weil die Stelle mit der kommatischen und anapästischen Partie der Parabase grosse Aehnlichkeit hat. Uebrigens weist Westphal auch noch die melischen Metra (953—958) und die trochäische Partie (959—968) dem Koryphäus zu (Proleg. S. 53 und 61).
953—1000	ein Stasimon, und zwar ein aus verschiedenen iambischen, trochäischen und anderen Strophen bestehender Liedercomplex, mit dessen einzelnen Theilen, wie aus bestimmten Angaben im Text und aus dem Character des Metrums zu schliessen ist, verschiedenartige Tänze verbunden waren. So wird in der ersten Strophe, wo es heisst: ὅρμα, χώρει κοῦφα ποσίν, ἄγ', ἐς κύκλον, χειρὶ σύναπτε χεῖρα κτλ. eine „saltatio facta in orbem consertisque manibus“ deutlich beschrieben. Anderer Art ist die Orchesis 959 ff., wieder anderer 966 ff.; 982 ff. glaubt man den Tanz zu erkennen, der bei Hesychius den Namen διπλῆ führt, (s. Enger zu v. 971); die Strophe 985 ff. erklärt H. Schmidt für ein vollkommen ausgeprägtes Hyporchem u. s. w. Kenner mögen diese überaus schwierigen Fragen zur Entscheidung bringen, uns kam es nur darauf an, den Tanz in diesem Liede zu constatiren. Vergl. übrigens S. 18. 23. 24. 44.

Vers

1136—1159 Stasimon, eine logaödische Strophe, unter Gesang und Tanz vom Chore vorgetragen, S. 18. 78. 96.

1164, 1170—1171, 1217, 1218—1219, 1220—1221, 1223—1224, 1226: iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 10. 34.

1227—1230 ein anapästisches System, vom Chore gesungen, S. 64. 97 f.

IX. Frösche.

209—263 ein carmen amoebaeum (cretische, trochäische, daktylische Verse), von Dionysos und dem παραχορήγημα des Froschchors gesungen, S. 18. 112 f.

Der melische Character der Stelle erhellt ausserdem noch daraus, dass sie dazu bestimmt ist, den Ruderschlag zu begleiten, sowie endlich aus der bestimmten Angabe des Charon. Denn als Dionysos das Bedenken äussert, er werde nicht rudern können, weil er es nicht gelernt habe, bemerkt ihm der Fährmann 205 ff.:

ῥᾷστ' (sc. δυνήσει)· ἀκούσει γὰρ μέλη
κάλλιστ', ἐπειδὰν ἐμβάλῃς ἅπαξ.
(τίνων;)
βατραχοκύκνων θαυμαστά.

316—353 die engere πάροδος, vom Gesammtchore[1] gesungen, S. 85.

1) Der eigentliche Chor dieses Stückes besteht aus den männlichen Mysten, die, nachdem sie einmal aufgetreten sind, bis zum Ende der Handlung dableiben, um als Repräsentanten des vernünftigen Theiles des attischen Publicums dem Wettstreite der beiden Dichter beizuwohnen. Dieser Chor hat sicherlich die volle Zahl von 24 Personen gehabt; kam es doch darauf an, dass sie ihre Ansicht, die zugleich die des Dichters war, mit möglichst starkem Nachdruck aussprachen; auch wäre sonst, da ja ein Theil des Chores sich wegbegibt, während der grösseren Hälfte des Stückes und zu der Zeit, wo die eigentliche Ten-

Vers

316—317 baccheische Dimeter, vom vereinigten Chore zum Flötenspiel gesungen, S. 80.

denz desselben durchgefochten wurde, ein verstümmelter Chor in der Orchestra gewesen.

Zu der vollen Stärke des Chorpersonals kommt nun während der Parodos noch eine Anzahl von Nebenchoreuten, die man, wie wir bereits früher gesehen, mit dem Namen *παραχορήγημα* zu umfassen pflegt. Wenn es nämlich in der Strophe 409 ff., die unbedingt dem männlichen Theile des Chores zu geben ist, heisst:

καὶ γὰρ παραβλέψας τι μειρακίσκης
νῦν δὴ κατεῖδον, καὶ μάλ' εὐπροσώπου,
συμπαιστρίας κτλ.,

wenn ferner der Daduch v. 444 sagt:

ἐγὼ δὲ σὺν ταῖσιν κόραις εἶμι καὶ γυναιξίν,

so ist an einem *παραχορήγημα* der Weiber offenbar nicht zu zweifeln.

In dem weiblichen Nebenchor waren, wie die Citate deutlich ergeben, Frauen und Mädchen vereinigt; in ähnlicher Weise werden als die Glieder des männlichen Chores Männer und Greise oder alte und junge Männer genannt, es treten demnach Männer und Weiber und beide wieder in den verschiedensten Altersstufen auf. Das konnte auch bei dem Zweck, den der Dichter in dieser Parodos verfolgte, gar nicht anders sein. Denn da er den eleusinischen Festzug und die Demeterfeier nachahmen wollte, so musste er, um die Wirklichkeit getreu nachzubilden, Männer und Weiber, Alt und Jung an dem Zuge Theil nehmen lassen.

Welche Partieen der ausnahmsweise langen Parodos auf den männlichen Haupt- und den weiblichen Nebenchor fallen, lässt sich nicht durchweg mit voller Sicherheit bestimmen, doch sind so viel Anhaltspunkte gegeben, dass der Versuch gerechtfertigt erscheinen muss, jedem sein Eigenthum zu überweisen. V. 315. 316 und die beiden Strophen 324—336 = 340—353 sind sicherlich von allen Mysten, Männern und Weibern, zusammen gesungen worden, weil dies die engere Parodos ist, und man allen Grund hat anzunehmen, dass der Chor gerade bei seinem ersten Auftreten so gewaltig wie möglich auf die Herzen der Zuhörer zu wirken suchte. Die folgenden anapästischen Tetrameter recitirt der eigentliche Chorführer als Hierophant gekleidet (s. Fritzsche und Kock). Die Chorlieder 372 ff., 384 ff. singt entweder wieder der vereinte Chor, oder, was um des folgenden willen wahrscheinlicher ist, und was auch, aus dem Scholiasten zu schliessen, die Ansicht Aristarchs war (s. Fritzsche p. 189), abwechselnd der Chor der Männer (Strophen: 372—376, 384—388) und der Chor der Frauen (Antistrophen: 377—381, 389—393). Im darauf folgenden iambischen Chorgesange ist eine Vertheilung der drei Systeme unter die

Vers	
324—336 =340—353	ionische, mit Baccheen und Kretikern gemischte Strophen, vom ganzen Chore bei seinem Einzuge gesungen, S. 18. 72. 80.

verschiedenen Geschlechter mit Nothwendigkeit anzunehmen. Denn da v. 416:

βούλεσθε δῆτα κοινῇ
σκώψωμεν Ἀρχέδημον . . .

zu einem Gesange mit vereinten Kräften aufgefordert wird, so versteht es sich von selbst, dass vorher die einzelnen Abtheilnngen gesungen haben. Nnn ist eine Bemerkung, wie sie 409—413 gemacht wird, nur im Mnnde von Männern denkbar, ihnen ist also dies System zu überlassen. Dann fällt der Vortrag der beiden andern Systeme auf den Antheil der Weiber. Dies ist noch aus einem andern Grunde wahrscheinlich. Fritzsche und Kock haben nämlich mit gutem Grunde angenommen, dass die Verse 394—397 vom Dadnchen als Führer des weiblichen Halbchores gesprochen worden sind, da er in den Eleusinien der Führer des fackeltragenden Iakchos war und daher zn dessen Preise am passendsten auffordert. Es kam demnach in erster Reihe den Weibern zu, den Iakchos anzurufen, und darum können ihnen immerhin zwei Systeme gegeben werden. Die mittlere Partie gibt sich auch noch durch die darin angeführten weiblichen Kleidungsstücke als Eigenthum des weiblichen Halbchores zu erkennen. — Das iambische System 416 ff. enthält selber die Angabe, dass es von den vereinigten Chören gesnngen worden ist. Die iambischen Verse 434—436 sind wohl dem Koryphäus zu geben. 440—447 weisen durch das *ἐγὼ δὲ σὺν ταῖσιν κόραις εἶμι καὶ γυναιξὶν* wieder mit ziemlicher Bestimmtheit auf den Dadnchen als Sprecher hin. Es bleibt nnr noch übrig, den Eigenthümer des letzten Liedes zu bestimmen. Kock lässt es von den Weibern bei ihrem Abzuge gesnngen werden. Wir halten diese Behauptung aus einem zwiefachen Grunde für irrig. Einmal brauchen die Sänger des Liedes, wenn sie von sich reden, immer das Masculinum (*παίζοντες-μόνοις-ὅσοι*), was sich im Munde von Weibern doch mehr als komisch ausnehmen würde, und dann kann die Aeusserung des stolzen Selbstbewusstseins über die frenndliche Behandlung, welche Einheimische und Fremde in Athen geniessen, nnr von Männern, nicht von Weibern gethan werden, da diese ja in politischer Beziehung so gut wie gar nicht in Betracht kamen, sich also auch über derartige Dinge kein Urtheil erlauben durften. Kock hat übersehen, dass die Anrede des Daduchen nicht bloss an die Weiber, sondern auch an dic Männer gerichtet ist. Die Männer sind es, welchen der Führer 440 das *χωρεῖτε* zuruft, da er ihnen v. 445 ausdrücklich die *κόραι* und *γυναῖκες* entgegensetzt. Nun könnte Jemand einwenden, dass sich für den männlichen Chor, der doch schliesslich znrückbleibt, das *χωρῶμεν ἐς πολυρρόδους κτλ.* nicht zieme; allein dasselbe müsste von dem *χω-*

Vers	
354—371	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus in der Rolle des Hierophanten recitirt, S. 9. 62.
372—376 =377—381	ein aus spondeischen Anapästen gebautes Strophenpaar, vom Chore in der Weise gesungen, dass die Männer die Strophe, die Weiber die Antistrophe vortragen, S. 65. 84. 115. 166.
382—383	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 14. 59 ff.
384—388 =389—393	ein antistrophisch gegliedertes iambisches System, halb vom männlichen, halb vom weiblichen Chore gesungen, S. 18. 44. 166.

ϱεῖτε 440 gesagt werden, und doch geht das mit Sicherheit auf die Männer. Es ist eben noch ein Unterschied zwischen dem *παννυχίζειν* (v. 446) und dem *χωϱεῖν ἐς πολυϱϱόδους λειμῶνας*. Jenes kommt nur den Weibern zu, dies können anch die Männer thun. Auf das Adjectivnm *καλλιχοϱώτατον* wird man sich gegen unsere Ansicht gar nicht bernfen dürfen. Freilich, wenn man genöthigt wäre, dabei an den Kallichorosbrunnen zn denken, so würde das Lied den Weibern zugesprochen werden müssen, da diese und nicht die Männer dort den heiligen Festtanz anfführten.[1] Indessen was hindert nns das Adjectivum hier in der Bedeutung von lieblich, herrlich zu fassen?

Sind aber diese logaödischen Strophen dem männlichen Theile des Chores, dem eigentlichen Chore zu überweisen, wie auch Fritzsche annimmt, so liegt es auf der Hand, dass er unter dem Gesange derselben sich tanzend, etwa um die Thymele herum, bewegt hat, während dessen die Weiber die Orchestra verliessen, um nun, da sie ihren Zweck erfüllt hatten, den Augen des Publicums sich für immer zu entziehen.

Sollte Jemand daran Anstoss nehmen, dass der männliche Chor von seinem Weggange spricht und doch, ohne dass man zunächst einen Grund davon einsieht, in der Orchestra zurückbleibt, so wird diese Schwierigkeit auch nicht gehoben, wenn man die abziehenden Weiber jene Strophen singen lässt. Denn die Forderung, die in dem *χωϱεῖτε* enthalten ist, bleibt gleichfalls unerfüllt. Dass das eine Inconseqnenz ist, wird Niemand lengnen. Aber wer wollte es bei einem Dichter wie Aristophanes mit solchen Dingen allzu genau nehmen? Uebrigens wäre man vielleicht auch im Rechte, wenn man annähme, durch den Tanz auf der Orchestra wäre der männliche Chor jener Aufforderung, die 410 ff. an ihn gestellt wird, nachgekommen. Denn die wirkliche elensinische Feier will ja der Dichter gar nicht einführen, er will nur ein Abbild derselbeu geben.

1) Pausan. I, 38, 6: *Ἐλευσινίοις δέ ἐστι φϱέαϱ καλούμενον Καλλίχοϱον, ἔνθα πϱῶτον Ἐλευσινίων αἱ γυναῖκες χοϱὸν ἔστησαν καὶ ᾖσαν ἐς τὴν θεόν.*

Vers	
394—397 =440—444 =444—447	kürzere iambische Strophen, je aus einer katalektischen Dipodie und zwei dikatalektischen Tetrametern bestehend, vom Koryphäus melodramatisch vorgetragen, S. 14. 42.
398—413	ein aus drei gleichen iambischen Strophen bestehendes Lied, vom Chore zum Tanze gesungen, was schon allein durch den Refrain: Ἴακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με hinreichend bezeugt wird, und zwar scheinen die zwei ersten Strophen den Weibern, die letzte den Männern gegeben werden zu müssen, S. 18. 35. 167.
416—430	ein iambisches System, vom vereinten Chore zum Tanze (s. v. 414—415) gesungen, S. 28. 35.
434—436	eine Verbindung von zwei Dimetern und einem Trimeter, die noch zu einem iambischen System gehören, vom Koryphäus gesungen, S. 167.
440—444 =444—447	= 394—397.
448—453 =454—459	ein logaödisches Strophenpaar, vom Chore der Männer zum Tanze gesungen, S. 18. 77.
534—548 =590—604	vier logaödische Strophen, wovon zwei vom Chore, je eine von Dionysos und Xanthias gesungen werden, S. 18. 55. 77.
675—737	Parabase, bestehend aus
675—685	στροφή (Daktylo-Epitriten), S. 18. 77, — Vergleiche die Parabase der Acharner.
686—705	ἐπίῤῥημα (trochäische Tetrameter),
706—717	ἀντιστροφή,
718—737	ἀντεπίῤῥημα.
814—829	στάσιμον, eine daktylische, aus vier sich genau entsprechenden Strophen bestehende Periode, vom ganzen Chore gesungen und getanzt, S. 17. 70. 96.
875—884	ein daktylisches Chorlied, vom Chore gesungen, S. 18. 70.
895—904 =992-1003	trochäische Strophen, vom Chore gesungen, S. 56. 60.

Vers	
905—906	iambische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 38.
992—1003	wie 895—904 behandelt.
1004—1005	anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 8. 59 ff.
1099—1108 1109-1118	Stasimon, trochäische Strophen, vom Chore gesungen und auch getanzt, S. 18. 51. 56. 96.
1251—1260	eine logaödische Strophe, vom Chore gesungen, S. 17. 78.
1370—1377 1482-1490 1491-1499	trochäische Systeme, vom Chore gesungen, S. 18. 55 f.
1528—1533	daktylische Hexameter, vom Chore gesungen, während er dem scheidenden Aeschylus das Geleit gibt. S. 18. 29. 69. 119.

X. Ekklesiazusen.[1]

30—31 43—45	iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, wenn sie anders dem Chore zugehören, S. 9. 34.

1) Ueber den Chor der *Ekklesiazusen* und die scenische Darstellung der chorischen Partieen in diesem Stücke hat Arnoldt sehr eingehend und gründlich gehandelt. Dieser Theil seiner Untersuchung bietet viel neues und beachtenswerthes, aber auch wieder manches, womit man sich nicht einverstanden erklären kann.

A. unterscheidet zwei Halbchöre, einen, der v. 30 anrückt, das sollen die städtischen Frauen sein, und einen, der v. 289 die Orchestra unter Absingung des Liedes überschreitet, diese nennt er die Frauen vom Lande. Allein mit dieser Annahme hat er unmöglich das rechte getroffen.

Da Praxagora an den städtischen Chor die Aufforderung hat ergehen lassen, ein bäurisches Lied zu singen, indem sie ihm v. 276 ff. zuruft:

κᾆτα ταῖς βακτηρίαις
ἐπερειδόμεναι βαδίζετ', ᾄδουσαι μέλος
πρεσβυτικόν τι, τὸν τρόπον μιμούμεναι
τὸν τῶν ἀγροίκων,

so kann das Lied, welches 289 folgt, und welches genau in dem vorgeschriebenen Ton gehalten ist, kein anderes als das gewünschte sein und muss vom städtischen Chore vorgetragen werden. Es ist sicherlich falsch, wenn der Verf. meint, wir bekämen das betreffende

Die Verse

285—310 werden häufig als die πάροδος des Stückes bezeichnet. Allein streng genommen haben die

Lied von den Stadtfrauen gar nicht zu hören, und es dürfte nicht Wunder nehmen, wenn der Dichter seinem Publicum zumuthe, sich dasselbe hinter der Scene gesungen zu denken, weil sich Beispiele genug fänden, die diese Idealität beim Zuschauer voraussetzten. So wenig man geneigt sein wird, das Vorkommen solcher Fälle in Abrede zu stellen, so sehr muss man doch bestreiten, dass an dieser Stelle ein solcher vorliegt. Denn da die einleitenden Verse (285—288) der Chorführerin der städtischen Frauen angehören, wie auch A. einräumt, da ferner den Befehlen, welche die Führerin gibt, im folgenden genau nachgekommen wird, (man vergleiche nur v. 289 mit v. 286), da endlich der Chorgesang ganz so ist, wie ihn Praxagora gewünscht hatte, so würde man Unrecht thun, wollte man dem städtischen Chore das Lied absprechen.

Ueberdiess verbietet uns noch ein anderer Umstand, das Verfahren Arnoldts zu billigen. In der ersten Scene des Stückes, in welcher Praxagora die Weiber darüber belehrt, wie sie sich zu benehmen haben, um ihre Rolle mit Aussicht auf Erfolg durchzuführen, schärft sie ihnen auf das allernachdrücklichste ein, bei der Anrede immer das Wort Männer zu gebrauchen. Das war den Weibern gar nicht so leicht geworden, und der Γυ. B wurde deshalb das Wort entzogen, weil sie sich trotz aller Warnungen ein ὦ γυναῖκες entschlüpfen liess. Vergl. v. 163—166. Nach diesen Vorgängen begreift es sich leicht, wie der städtische Halbchor, welcher der Unterweisung von Anfang bis zu Ende beigewohnt hat, mit dem ὦνδρες (v. 289) so schön umzugehen weiss. War er doch auch eben noch (v. 286) von seiner Führerin an seine Obliegenheiten erinnert worden. Wie kommt dagegen der ländliche Halbchor, der doch erst bei v. 289 auftritt, wie kommt der dazu, ἄνδρες statt γυναῖκες zu sagen? Wer hat ihn das gelehrt? Wo hat er sich in dieser Sprechweise geübt? In der Versammlung am Skirenfeste sind nur vorbereitende Schritte gethan worden, sicherlich wurden damals keine Instructionen von der Art ertheilt, wie sie Praxagora kurz vorher dem städtischen Chore gab. Es bleibt sonach, so viel wir zu sehen vermögen, nichts anderes übrig, als das Chorlied 289 ff. dem zuerst auftretenden städtischen Chore zu überweisen. Aber man wird noch weiter gehen und das Vorhandensein eines zweiten, aus Landfrauen bestehenden Halbchores überhaupt bestreiten müssen. Allerdings wird durch die Bemerkung von Γυ B. v. 279 ff.:

εὖ λέγεις· ἡμεῖς δέ γε
προΐωμεν αὐτῶν· καὶ γὰρ ἑτέρας οἴομαι
ἐκ τῶν ἀγρῶν ἐς τὴν πύκν' ἥξειν ἄντικρυς
γυναῖκας

mit vieler Bestimmtheit, so scheint es wenigstens, auf einen zweiten

Ekklesiazusen so wenig eine *πάροδος* als die Thesmophoriazusen. Denn das Zusammentreten der Weiber erfolgt unvermerkt und ohne Gesang, und das Lied, das sie bei ihrem Weggange zur Ekklesie singen (289—310), hat zwar nach Inhalt und Form die allergrösste Aehnlichkeit mit einer Parodos, so dass es an und für sich betrachtet ohne weiteres für eine solche

Halbchor hingewiesen, und sicherlich im Hinblick auf diese Stelle schreibt auch Bergk zu v. 30: Prodennt enim mulieres passim, sed dimidia tantum chori pars, urbanae mnlieres: *rusticae postea demum accedunt.* Allein jene Bemerknng von *Γεν. B* ist, wenn man sie näher betrachtet, gar nicht von der Art, dass sich die Existenz eines zweiten Halbchores aus ihr beweisen liesse; *οἶομαι ἥξειν ἑτέρας γυναῖκας* sagt das Weib, aber nicht *οἶδα* oder noch besser *ὁρῶ*, wie sie doch sagen müsste, wenn, wie Arnoldt annimmt, bei v. 289 schon der zweite Halbchor einzöge, um den ersten in der Orchestra auf eine kurze Zeit zu ersetzen.

In wiefern der bänrische Character, den das Chorlied 289 ff. so geflissentlich znr Schau trägt, nicht geeignet ist, unsere Auffassung zn entkräften, sondern vielmehr dazu beiträgt, ihre Richtigkeit zu erweisen, haben wir oben gesehen, es gilt jetzt noch eine Schwierigkeit zu beseitigen, die Arnoldt in v. 300 gefunden hat. Da es nämlich in diesem Verse heisst:

ὅρα δ', ὅπως ὠθήσομεν τούσδε τοὺς ἐξ ἄστεως
ἥκοντας,

so meint er, derselbe beweise, dass der diese Stelle singende Chor Städter vor sich in die Volksversammlung wirklich, oder wenigstens für die Zuschauer, gehen sähe und sich bestimmt von diesen unterscheide. Diese *ἄνδρες* könnten aber keine anderen sein, als die in Männer verkleideten Weiber aus der Stadt; wir müssten daher zwei Halbchöre unterscheiden, u. s. w. Indess das alles ergibt sich durchaus nicht aus jenen Worten. Sie gehören ja dem Liede an, welches nach der Bestimmnng der Praxagora einen bäurischen Ton anschlagen soll; kann es da befremden, oder ist nicht vielmehr alles in der schönsten Ordnung, wenn sich die Personen des Chores auch für Bauern ausgeben und andere Bürger, die sie zu sehen behaupten, als Städter sich entgegensetzen?

Die überaus scharfsinnigen Untersuchungen, welche der Verfasser über das Zurücktreten des chorischen Elementes in diesem Stücke, über die verminderte Anzahl der Choreuten, über die Einführung von Tänzerinnen und andere interessante Puncte angestellt hat, liegen unserem Thema zu fern, als dass wir näher darauf einzugehen hätten.

Vers

erklärt werden könnte, entbehrt aber des einen characteristischen Merkmals, dass es nicht beim Einzuge in die Orchestra, sondern beim Auszuge aus derselben gesungen wird. Ein der Parodos ähnliches Marschlied liegt aber unverkennbar in diesem Gesange vor; es hat also Anspruch darauf, ebenso wie die Parodos behandelt zu werden. Danach sind

285—288 iambische Tetrameter, von der Chorführerin melodramatisch vorgetragen, S. 9. 37.

289—299 } logaödische Strophen, vom Chore gesungen,
=300—310 } S. 18. 77.

478—503 wird von einigen für die Parabase gehalten, doch mit Unrecht; der Chor ist gar nicht in der Orchestra gewesen, kann sich also auch dem Publicum gar nicht zuwenden, um direct mit ihm zu verhandeln. Viel richtiger ist die Bezeichnung ἐπιπάροδος. Denn da dies Wort nach Pollux IV, 108 bedeutet: ἡ μετὰ ταύτην (sc. τὴν μετάστασιν) εἴσοδος, und an unserer Stelle der Chor wirklich vom Markte zurückkehrt, wohin er sich vom Theater aus begeben hatte, (cf. schol.: ἔμβα, χώρει· Ἐξέρχεται ὁ χορὸς ἀπὸ τῆς ἐκκλησίας), so ist gegen die Benennung Epiparodos durchaus nichts einzuwenden, und was ihre Behandlung betrifft, so ist die der eigentlichen Parodos unbedenklich auch auf diesen Fall anzuwenden. Wir halten also dafür, es sind

478—482 iambische Monometer und Tetrameter, von der Chorführerin melisch vorgetragen, S. 37.

483—492 } iambische Strophen in hypermetrischer Form,
=493—503 } vom Chore gesungen, S. 37. 44.

514—516 anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 62. S. 18 sind diese Verse zu streichen.

571—580 eine daktylo-epitritische Strophe, vom Chore unter Tanzbegleitung gesungen, S. 77.

Vers

581—582 anapästische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 60.

1127 ein iambischer Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 10. 34.

1134 ein iambischer Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 34.

1151—1154 iambische Trimeter, von der Chorführerin recitirt, S. 14. 34.

1155—1162 trochäische Tetrameter, von der Chorführerin recitirt, S. 14. 51.

1163—1182 ein daktylisches Hyporchem, vom Chore zum Tanze gesungen, S. 14. 24. 25. 70. 71.

XI. Plutus.

253—321 πάροδος, bestehend aus einem von Karion und dem Koryphäus melodramatisch vorgetragenen Wechselgesang (iambische Tetrameter), und aus mimetisch-orchestischen Strophen, S. 37 f., 82 ff.

257—260, 264, 268—269, 271—272, 275—276, 279—283, 286, 288—289 } iambische Tetrameter, melodramatisch vom Koryphäus recitirt, S. 37.

290—321 ein aus iambischen Strophen bestehendes carmen amoebaeum, das theils vom Chore, theils vom Sclaven gesungen wird. Dass damit Mimetik und Orchestik verbunden war, lässt sich aus v. 290 ff. mit Sicherheit schliessen, S. 44.

328—331 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 34.

487—488 anapästische Tetrameter, vom Koryphäus recitirt, S. 60. 62.

631—632 iambische Trimeter, vom Koryphäus recitirt, S. 10. 34.



Halle, Buchdruckerei des Waisenhauses.







